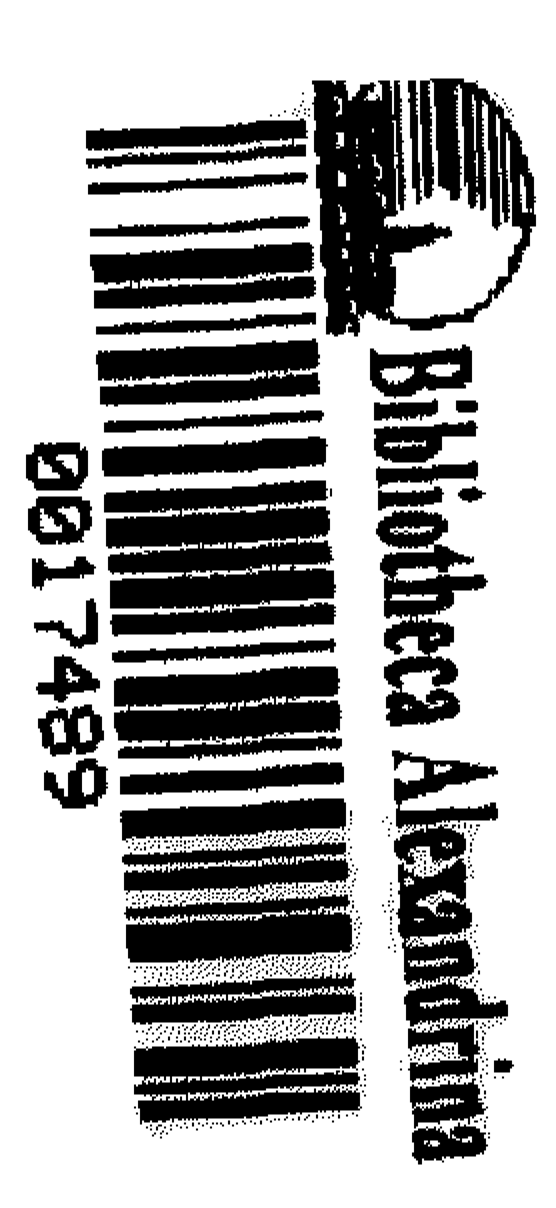
قصة الأدب الفرنسي

د. أمينة رشيد



كتاب شرقيات للجميع (٢٣)

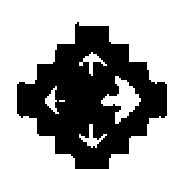
قصة الأدب الفرنسي

قصة الأدب الفرنسي

د. أمينة رشيد

الطبعة الأولى ١٩٩٦

© حقوق النشر محفوظة ١٩٩٦



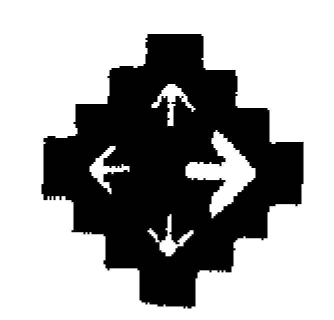
دار شرقيات للنشر والتوزيع
٥ش محمد صدقي، هدى شعراوي
باب اللوق، القاهرة
رقم بريدي: ١١١١١
ت: ٣٩٠٢٩١٣ س.ت: ٢٦٩١٩٨

غلاف وإخراج: ذات حسين

رقم الإيداع ٣٩٩١ /٩٥
الترقيم الدولي: ISBN 977-5406 - 52 - 8

قصة الأدب الفرنسي

د. أمينة رشيد



إلى سيد البحراوي

بفضله استطعت مواصلة ما انفصل

المقدمة

عندما طُلب مني أن أكتب هذه القصة للأدب الفرنسي، لم يكن هذا العمل في مشروعي الآني. ولكنني استجبت للطلب، مقتنعة بضرورة مشاركة القارئ العربي في هذه الثقافة الأخرى التي أصبحت جزءاً من حياتي كقارئة ودارسة ومدرسة، ثقافة أحببتها وتمردت عليها ووجدت أخيراً تصالحاً مع ما تمثله لي.

ليست هذه «القصة» التاريخ الشامل للأدب الفرنسي. فهناك بالتأكيد أثر لاختياراتي الخاصة، ذوقي في الأدب ومنهجي الفكري في ترتيب المادة وتحليلها. ربما سوف يفتقد القارئ بعض الأسماء ومناطق الإبداع، كما لم أتناول المسرح الفرنسي الحديث، باعتبار أن المسرح أضبح الآن نوعاً منفصلاً عن النص الأدبي المكتوب، إذ يعتمد على العمل الجماعي للكاتب والمخرج والممثلين وعمال المسرح، ويتضمن فنوناً مختلفة مثل الموسيقى والرقص والفن التشكيلي وكلها علامات تعيد إنتاج النص وربما كتابته. وحاولت مع ذلك أن أقدم بصفة عامة أهم اللحظات التي تميز هذا الأدب الثري، والنصوص الأساسية التي أصبحت جزءاً من التراث العالمي.

وفي نهاية هذا العمل- إذ إن المقدمات تكتب غالباً في النهاية- أريد أن أشكر كل الذين ساهموا في إتمامه: محمود مكي الذي طلبه مني، امتناناً لثقته- سيد البحراوي، قارئي الأول الذي شجعني وراجع المخطوطة بأكملها- مروان راشد الذي حضر جزءاً هاماً من كتابته وأفادتني ملحوظاته - جميع الأصدقاء والزملاء والطلاب الذين ساهموا في إنجازه، وبالأخص الصديقتين منى سعفان ولميس النقاش فقد كان تشجيعهما لي حافزاً وسنداً. وشكراً أخيراً لنهى أبو سديرة العزيزة التي جاءت مساعدتها في ترتيب الهوامش في وقتها!

أمينة رشيد

الجيزة - يونية ١٩٩٣

❖

استهلال:

في البدء كانت الوثيقة ...

بعد الاحتلال الروماني لفرنسا القديمة «بلاد الغال» اختفت تدريجيا اللغات المحلية: «الغالية»، «يونانية مارسيليا» واللغة «الأكيتانية»، وانتشرت اللاتينية، لغة الغزاة. فكانت الوثائق الرسمية تكتب باللاتينية، بينما نشأت في الشارع، بين التجار والجنود والعامة، لغة أخرى مزجت بين اللاتينية واللهجات المحلية، «الرومانية» التي خرجت منها فيما بعد الفرنسية التي لم تقنن إلا في بدايات القرن السابع عشر، مع استقرار فرنسا الموحدة وحاجتها للغة تصون هذا المسعى للوحدة، مع صعود الطبقات الوسطى ومقاومتها للتشتت الجغرافي واللغوي الذي كان سائداً في فرنسا، المنقسمة إلى العديد من الإقطاعيات.

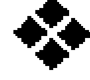
لايعرف حتى الآن بشكل دقيق متى استبدلت الرومانية باللاتينية في اللهجات الدارجة بين القرن السادس الميلادي والقرن الحادي عشر. وساد العرف أن تعتبر نصوص معاهدة السلام بين «لويس الجرماني»، ملك «جرمانيا» و«شارل الأصلع»، ملك فرنسا، التي حررت بالفرنسية القديمة (٨٤٢م)، أول نصوص كتبت بالفرنسية واشتهرت فيما بعد باسم معاهدة ستراسبورج

(Les serments de Strasbourg)، وتعتبر هذه النصوص شهادة ميلاد الأدب الفرنسي الذي ازدهر بعد ذلك.

ثم شرعت فئة من رجال الدين في كتابة القليل من النصوص القصيرة بالفرنسية القديمة، ذات الوحي الديني «لتربية» الأميين البسطاء من الشعب الفرنسي. وانقسمت بعد ذلك هذه الفرنسية القديمة إلى لغتين، إحداهما في الشمال والأخرى في الجنوب. وقد سادت لغة الشمال، لغة الإقطاعية الملكية وأنتجت اللغة الفرنسية الحديثة، بينما استمرت لغة الجنوب لغة ثقافية حتى زمن قريب. أما اللغة الشمالية، لغة «أوييل»، وأصلها «ووى» (نعم بالفرنسية)، المثبتة تسبياً، فعرفت ازدهاراً ما، عبر نصوص أدبية، بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وكتب بهذه اللغة الشعر أساساً، وبعض القصص، ونصوص مسرحية، بينما استمرت المادة العلمية تكتب باللاتينية، وأيضاً بعض القصائد والمقالات الأكاديمية، فاستمر- عبر العصور الوسطى -هذا الانقسام بين أدب شعبي بالفرنسية الدارجة وأدب رسمي باللاتينية، بينما استقطبت الأرستقراطية الفرنسية في نشأة وعيها القومي ونهضتها الأولى، عبر نصوص أدبية كتبت بالفرنسية القديمة، جزءا من الأدب الفرنسى في بدايته، وتابعت مسيرة اللغة والأدب فيما بعد مصير الوحدة الفرنسية ونشأة الوعي القومي للدولة الفرنسية الأولى.

ومع حرب «المائة عام» بين فرنسا وإنجلترا في القرن الرابع عشر تأكدت الوحدة القومية الفرنسية واستقرت الملكية التي كانت تسندها، فانتشرت اللغة الفرنسية مهددة سيادة اللاتينية. ففي ١٥٣٩ أعلن الملك «فرنسوا الأول» قراراً بفرض استخدام

الفرنسية في المواد التشريعية. وتأكدت بعد ذلك عبر النصوص الكبيرة للنهضة الفرنسية وحدة اللغة التي قضت على اللهجات المختلفة السائدة في الإقطاعيات[١]. واستقطبت المدن هذا الانتقال إلى الفرنسية، بينما استمر الشعب الفرنسي في القرى يتحدث بلهجاته ويعتبر الفرنسية لغة مدرسية يتعلمها مثل لغة أجنبية تفرق بينه وبين الطبقات السائدة. وتعبر حتى الآن بعض النصوص الأدبية المعاصرة عن هذا الانفصام الذي استمر في الحياة القومية الفرنسية.



الفصل الأول

العصور الوسطى

وضع الأديب وشروط الكتابة

(١) شروط «الإبداع» في العصور الوسطى:

كان النوع السائد في القرنين الثاني عشر والثالث عشر هو الملحمة أو ما سمي «بأنشودة الفعل»، التي تروي أفعالاً حربية وبطولية. وكانت شروط إبداع هذا النوع والأنواع الأخرى التي عرفتها العصور الوسطى مختلفة تماماً عما يسمى اليوم بالإبداع الأدبي. فلم يكن هناك مبدع يشغل وظيفة الفنان أو الكاتب، بل ثلاثة أنواع من الرواة:

أول نوع من الرواة يمثله منشد الملحمة أو «المينستريل» (le menestrel). لم يكن «المينستريل» من النبلاء ولا من العبيد، بل من التجار الذين سيمثلون فيما بعد محركاً أساسياً للبرجوازية الفرنسية في العصور الوسطى. وكان هذا «الأديب» موظفاً في القصر الإقطاعي، يقع على عاتقه تسلية السيد الإقطاعي وبلاطه وجزء من مجتمع المدن. وكانت أنشودة التسلية الأولى، تميزها الفظاظة، أنشودة سكر وشهوة جنسية لا علاقة لها «بأنشودة الفعل» التي انتشرت فيها بعد أو «رواية الحب العذري» التي سوف تعرفها العصور الوسطى. كانت هذه الأنشودة موجهة للرجال في الأساس، مما يفسر لغتها الفجة. وتحول «المينستريل» المرتبط بالسيد الإقطاعي إلى مجرد منفذ، غير معتبر

في المجتمع، ليس له وظيفة إلا تسلية السيد وأتباعه.

والنوع الثاني من الرواة يمثله «المنشد المتجول» (le jon-gleur)، ويمثل درجة أسمى في المكانة الاجتماعية من «المينستريل». وكان هذا «المنشد المتجول» ممثلا راقصاً ولاعباً بشتى المعاني بما فيها الكلمات، يتجول مع امرأة أحياناً، تشاركه حياته و «فنه». يشبه الراوي العربي في وقفته في الساحات العامة منشداً البطولات على الجمهور.

يكون هذا المنشد من أصل شعبي، تراه مستقلاً عن السيد إلا في بعض الفترات المؤقتة، وجمهوره أوسع من جمهور القصر، يتدرج من الفلاح الفقير إلى السيد الإقطاعي.

ويزداد في هذا القص المتجول العنصر السردي من أجل إثارة الاهتمام والمتعة عند جمهور غير مثقف ثقافة عليا، ونجد في هذا النوع أصل «أنشودة الفعل». والفرق بين «المنشد المتجول» و«المينستريل»، أنه حر وصاحب أجر يعيش منه، ولديه مهنة تعلم تقنياتها كما أن ممارسة الشعر أكسبته معرفة بعالم زمنه في القرن الحادي عشر والثاني عشر.

أما النوع الثالث من الرواة فيسمى «التروفير» (le trou-vére)، الذي يجد»- والفرق بينه وبين «المنشد المتجول» هو أنه يبدع مادته بنفسه، بينما «المنشد المتجول» يروي إبداعه وإبداع غيره. وهذا «التروفير» من النبلاء الذين يكتبون الشعر المركب، السامي، ويقلدون شعر «الموزاراب»، أي العرب- الأندلسيين. واستقر نوع من التعاون بين «التروفير» و«المنشد المتجول» الذي كان يضمن نجاح «العمل الفني» أو فشله.

وكانت الحياة الأدبية تنحصر بين أناشيد هؤلاء الرواة الثلاثة، ينشدون أغاني الحرب الموجهة بعنف ضد المرأة والتي تمجد عظمة الانتصار وفوائد الاختلاس، محاولة إثارة الشعب في ذكرى الانتصارات العظيمة.

وإلى جانب هؤلاء «المبدعين» المرتبطين بعالم أرستقراطي و«مديني»، كان يوجد كتاب آخرون يكتبون من داخل عالم الكهنوت بلغة الثقافة المعترف بها في العصور الوسطى: اللاتينية. فرجال الدين كانوا المسئولين عن التعليم -يشرفون عليه ويقومون بممارسته- وعن إنتاج الفكر وصورة العالم أي إتمام التوفيق بين أطر الفكر اليوناني الروماني القديم وشروط الديانة المسيحية. وهم أيضاً رجال العلم الذين أعجبوا بالفكر الأرسطي وبالإنجاز العلمي(الرياضي والفلكي والطبيعي) للعرب، فتعلم بعضهم العربية منذ القرن الثاني عشر لنقل آثار العرب العلمية إلى اللاتينية. فخرجت بعض حركات النهضات الأولى في القرن الثاني عشر والثالث عشر. بينما تحول بعضهم الآخر إلى كتاب «صعاليك»، متجولين- clerici ragantes-يعممون مفاهيم الفكر الديني ويكتبون شعر الهجاء أو التهكم، على نمط الشعر الساخر اللاتيني «لهوراس» و «جوفينال».

(٢) الأنواع الأدبية في العصور الوسطى:

(١)أنشودة الفعل«La chanson de geste»:

وهي النوع الأدبي الذي يسمى عادة «بالملحمة»، وفضلنا أن نعود إلى العبارة الأصلية التي تصور بشكل أفضل ماهية النوع في العصور الوسطى بينه وبين ملحمة اليونان، أو ملحمة العرب، رغم

الكثير من العناصر المشتركة ين ملاحم العالم.

إن «أنشودة الفعل» تقص فعلا بُطولياً، أو حرباً ما تدور حول العداوة الأبدية بين قبيلتين أو شعبين، بين الخير والشر، ينتصر فيها -بالطبع- الخير، أي خير البطل المنتصر، ممثل شعب الراوي والجمهور المتلقى للأنشودة. ويختلف أدب الفعل هذا عن الأدب الروائي الحديث في أنه يتجاهل علل الفعل وإنضاجه ليهتم بوصفه وقص الأحداث المتتالية بلغة النظم والنشيد.

لا نعرف بالتأكيد هوية كاتب الأنشودة. يذكر أحياناً اسم الراوي -«المنشد المتجول»- الذي يقصها أمام جمهور واسع: «تورلد» مثلاً، راوي **أنشودة رولان**. ومن المرجح أنه من فئة «المنشدين المتجولين»، أي منتجى الأنشودة، خارج أوساط الكنيسة. ويعيش هذا الكاتب، كما سبق أن ذكرنا، بفضل إنتاجه، مستمتعاً بحرية نسبية، رغم ارتباطه بمطالب جمهوره وشروط النوع.

لكن ممن يتكون هذا الجمهور؟

يستنتج من بعض الإشارات أنه من النبلاء، ومن بعض الإشارات الأخرى أنه أيضاً من المجموعات الشعبية الواسعة. والمؤكد أنه يتكون دائماً من الناس المجتمعين للاحتفال بمناسبة ما أو لانتظار نشوة حفلة سمر.

وترتبط خواص «أنشودة الفعل» بعقلية وذوق وثقافة هذا الجمهور الإقطاعي في الأساس، المكون من نبلاء ومجموعات شعبية في آن، وتظهر أنشودة الفعل كنوع ثابت، مغلق، ينتقل كما هو من زمن لآخر رغم اختلاف المناسبات . لكن هناك نمطين أساسيين: الأنشودة الحرفية على نمط **أنشودة رولان** وأناشيد الصليبيين بعد

استيطانهم القدس. فالنوع الأول يتجه نحو إثارة الشعوب من أجل خوض الحروب الصليبية، ويتميز بتقديم ملامح العدو بالسلبية دائماً، بينما تظهر في النوع الثاني، مثل **أنشودة القدس** وغيرها من ملاحم الاستيطان، جسارة العدو -صلاح الدين مثلاً- وسحر الشرق، مكوناً لتقليد أسطوري طويل، يتغنى تارة بسحر الشرق وجماله وتارة بغموضه المرعب، غير معترف بإمكانية المساواة، كما أظهر إدوارد سعيد في كتابه الشهير عن **الاستشراق**.

تتميز «أنشودة الفعل» أولاً بوصفها للفعل الملحمي: مراحل المعركة، نوع السلاح، بشاعة القتال الذي ينتهي بالضرورة بموت العدو أو هروبه. ثم تصور الأنشودة عظمة البطل بقوته الجسدية الخارقة، احتماله النادر للجوع والتعذيب وجميع أشكال الألم والمعاناة، اعتداده بنفسه الذي يجعله أحياناً يتمرد على سيده وحتى على إلهه، ويحدث أن تصف الأنشودة موت البطل. حدث نادر، في ذاته وفي خواصه. فيأتي موت البطل بعد معركة فاقت المقدرة البشرية، ويظهر وصفه القلق العميق الذي ساد مجتمع العصور الوسطى وحدود المعاناة الجسدية. والدرس الذي يستخرجه «المنشد المتجول» من «أنشودة الفعل» هو أن بطلها بطل استثنائي حقاً، وأيضاً ضحية عظمى.

ونوع «أنشودة الفعل» نوع مكتمل الملامح، يقلد أنماطاً سابقة. لايروي أحداثاً معاصرة، بل أفعالاً ماضية، يؤكد الراوي أنها مدونة في حوليات لاتينية رسمية، محفوظة في الأديرة المشهورة. فتبتعد الأنشودة بقرن أو قرنين عن الحدث المروي: فأول الأناشيد الموجودة ترجع إلى القرن الحادي عشر (باستثناء بعض أناشيد الحروب الصليبية الأخرى التي كتبت بعد ذلك)، بينما تقع الأحداث الواقعية بين آخر القرن الثامن والقرن العاشر الميلادي. وهناك موقفان لتفسير أصل «أنشودة الفعل»:

(أ) الموقف التقليدي الذي نجد فيها إعادة كتابة قصائد منفردة ولدت هي نفسها من تقليد ملحمي شفهي.

(ب) الموقف الرومانسي الذي نرى فيها نتاج عبقرية بعض المبدعين، استلهموا من أساطير شعبية، وساعدهم على رسم الخطوط الأساسية بعض رجال الكنيسة.

ويميل التفسير المعاصر إلى المزج بين الموقفين، إذ كان تاريخ الملوك الفرنسيين يدوّن بالفعل باللاتينية ويثبت بعض خواص الثقافة اللاتينية التي كان الراوي يفتخر بها، بينما كانت تتطلب معاصرة إنتاج وتلقي الأنشودة هذا التمجيد لحروب وأبطال النبلاء الفرنسيين، لإثارة الجماهير المجندة للحروب الصليبية، عبر تعظيم الوعي التاريخي.

(٢) رواية الحب العذري «Le roman courtois»:

بينما تعبر «أنشودة الفعل» عن عالم من الجنود المعبئين أيديولوجيا -وفعلياً- في حرب ضد العدو، توجد منذ أواخر القرن الحادي عشر، وخاصة في جنوب فرنسا، أنشودة من نوع آخر تدور أساساً حول الحب ومجموعة من القيم التي تمجد مفهوم الحب السامي، الأفلاطوني، بين الرجل والمرأة. ويقوم هذا الحب على الإعجاب بأخلاقيات عالية تمثلها البطلة وتوجد كذلك في البطل الذي يكرس لها حياته. لتنتقل من البطل المحارب، الجسور، إلى البطل الكامل في وفائه للمرأة التي يحبها وهي سيدة عظيمة، تستحق إخلاصه لجمالها وحسن خلقها.

وتوجد مصادر مختلفة لهذا النوع الأدبي الذي يقدم مثلاً أعلى للحب وللحياة: قصائد الحب العذري في الأدب العربي -الأسباني، كتاب **فن الحب** للشاعر اللاتيني «أوفيد»، **طوق الحمامة** لابن

حزم الأندلسي، التي ترجمت مبكراً إلى اللاتينية وإلى الأسبانية القديمة. ودونت هذه المجموعة من القيم في عمل باللاتينية «لأندريه لوشبلان» الفرنسي، الذي استعار عنوان مختاراته من مجموعة «أوفيد»، فعنوانها أيضا: فن الحب.

انتشرت هذه القصائد في جنوب فرنسا حيث ازدهرت ثقافة أرستقراطية، إقطاعية، ثرية. وانتقلت إلى الشمال في فترات السلام النسبي بعد هدنة الحروب الصليبية، فظهرت روايات «الحب العذري» التي اعتبرت، بعد ذلك- رغم أنها منظومة- بداية الرواية الفرنسية. فكانت roman تطلق على أي عمل مكتوب باللغة «الرومانية» - en langue romane- سواء كان منظوماً أو منثوراً. ونشأ هذا النوع حول ١١٥٠م، مع ظهور جمهور جديد أكثر رقة وثقافة من جنود الحروب الإقطاعية والصليبية. فالمبدع هنا معروف الهوية وله اسم. يحاول أن يجذب جمهوره في تطويره السردي للأساطير العذرية. يحب الوصف السخي الذي يثير الخيال والاستطراد الذي يظهر ثقافته وقراءاته العديدة، يلجأ إلى مادة التاريخ القديم في نوع «الرواية القديمة»، لكن سرعان ما يتحدد موضوعه: قصة حب بين رجل وامرأة في بيئة أرستقراطية طبقياً وسلوكياً.

ومن أشهر كتاب «رواية الحب العذري» «كريستيان دي تروا»، الذي ارتبط مصيره وتحددت كتابته بمصير الإقطاع الفرنسي المستنير في القرن الثاني عشر. فعبر عن الآفاق الحضارية والقيم الثقافية للقصور الأرستقراطية المزدهرة لوسط فرنسا في هذه الفترة. فقد استمدت هذه الطبقة رخاءها من مجاورتها للأسواق الفرنسية السنوية، التي كانت مشهورة وغنية، ويقوم ثراؤها على بداية حرفة النسيج المربحة، وتغنى «كريستيان دى تروا» بهذا الازدهار للنسيج في إحدى

قصائده، رغم أنه يدين فيها الفروق الفادحة بين عاملات النسيج والأغنياء الذين يتزينون بثمرة عملهن. ورغم ذلك، فقد كان «كريستيان دي تروا» من أهم شعراء «البلاط» الذين رسخوا أيديولوجية الإقطاع المزدهر، فعبر عن قيمه وصان نمطه الأخلاقي والجمالي، فبينما كان في هذه الفترة الشعراء «الصعاليك» والشعراء الغنائيون قد بدأوا يسخرون من مؤسسة الزواج، وهي أهم قيمة للمجتمع المستقر، حاول «كريستيان دي تروا» من خلال أفضل أعماله: **إيريك وإنيد وكليجيس،** أن يصون بناء المؤسسة الزوجية بإدخاله الخيال والتخييل الروائي في وصفه للعلاقة بين الزوجين. فرواياته مزيج من المغامرات لإثبات القيمة عبر وصف تقلبات الحب والوفاء وإغراء الخطيئة ومصيرية العشق والشر. وبهذه الأوصاف أدخل الكاتب تقليداً عريقاً لتحليل أحوال النفس في الأدب الفرنسي.

(٣) الأقصوصة الساخرة «le Fabliau» وقصة الحيوان «Le fable» :

وتسمى الأولى «أقصوصة»، رغم أنهامنظومة، لأنها تقوم دائماً على سرد حكاية صغيرة تسخر من بعض الأنماط الاجتماعية: المرأة الماكرة اللعوب، الزوج الغيور -الديوث، الراهب السكير- الدنيوى (وتظهر أحياناً بجانبه «راهبة»!)، الفلاح الهذيل- المحدود، رغم أنه ليس بالضرورة مخدوعاً.

لم ترصد أصول هذه الأقاصيص بشكل ثابت ونهائي. فمواضيعها توجد في الأدب الشعبى الفرنسي والإنساني عامة. لكنها تحمل أيضاً آثار قصص ساخرة لاتينية أو شرقية، فتأثر بعضها بشكل واضح من ترجمات كليلة ودمنة التي انتشرت باللاتينية والأسبانية القديمة منذ بداية استرداد المسيحيين لأسبانيا. فترجموا هذه الآثار، حرصاً على

الاحتفاظ بدور التراث العربي واستخدامه في تأسيس حضارتهم.

ومن أشهر «الأقاصيص الساخرة» قصة **أوكاسان ونيكوليت**، المكتوبة في مزيج من الشعر والنثر. فتقدم هذه الأقصوصة عبدة مسلمة، رغم اسمها الفرنسي الأصيل «نيكوليت»، بينما اسم البطل يعتبر تشويها لاسم عربي: «فأوكاسان» هو «أبو القاسم». وما كان يشد الجمهور في هذه الأقاصيص، ليس في الأساس مضمونها المألوف، بل فن السرد نفسه. واستمر هذا الفن للحكاية في الأقصوصة الساخرة من أهم آثار الأدب الفرنسي في العصور الوسطى، وورثت الأجيال القادمة شيئاً من أسلوبه الساخر الذي ظل أحد روافد الأدب الفرنسي.

هنا تطرح قضية جمهور هذه الأقاصيص. هل هو جمهور شعبي كما يبدو للوهلة الأولى؟ فهو جمهور واسع بالتاكيد. جمهور يبغي التسلية، فضلاً عن الدرس الديني أو الأخلاقي أو تمجيد السلوك الرفيع. لكن يُظهر الفحص المتعمق أن هذا الأدب أيضاً كان يقصد منه تسلية النبلاء. فالأنماط موضوع السخرية لم تكن أبداً من داخلهم، رغم أن النبلاء ليسوا بهذه الرقة التي تصورها أساطيرهم. ومع ذلك كانت هذه الأقاصيص تروى أيضا لسكان المدن من البرجوازية الناشئة، كما كانت مجموعة تيماتها تدل دون شك على بعض أصولها الشعبية.

أما قصص الحيوان في الأدب الفرنسي في العصر الوسيط، فكانت تمثلها «**رواية الثعلب**»، فبينما تمثل «الأقصوصة الساخرة» البديل الساخر «لرواية الحب العذرى»، تعتبر «**رواية الثعلب**» معادلاً هجائياً «لأنشودة الفعل». وكانت «الأقصوصة الساخرة» تقدم أنماطاً ثابتة متكررة عبر القرنين الثاني عشر والثالث عشر وحتى

الرابع عشر. أما «رواية الثعلب» فهي «ملحمة هزلية» ذات شخصيتين أساسيتين: «الثعلب»، وهو من النبلاء، خاض المعارك المستمرة ضد عدو «إيسنجرين»، الذي لم تستطع قوته الغاشمة أن تغلب مكر الثعلب ودهاءه. لكن تغيرت سمات القصة بعض الشيء عبر العصور والأجيال فامتزجت ثوابتها بأسلوب توجهات فكرية مختلفة. فمن «الفرع الأول» للقصة الذي كتب غالباً في أواخر القرن الثاني عشر حتى «الفرع الرابع والعشرين» الذي ظهر في نهايات القرن الثالث عشر وتلته بعض الملحقات في بداية القرن الرابع عشر، انتقلت الرواية من بدايتها المتهكمة إلى «الملحمة الهزلية» ثم «المفارقة» ثم عالم الغرائب والعجائب لتنتهي إلى «المحاكاه الساخرة» للتوراة.

هنا أيضاً نجد خليطاً من المؤثرات: الفولكلور، قصص كليلة ودمنة -التي تظهر بالتأكيد في الشخصيتين الأساسيتين- قصص الحيوان اللاتيني القديم «لإيزوب».

لكن المثير للاهتمام هنا، هو أن هذه القصص، مثل «الأقاصيص الساخرة» ترسخت في التراث الفرنسي الثقافي والاجتماعي للعصور الوسطى، ليست فقط كحكايات للتسلية، بل أساساً كتيار واقعي أصيل. فعالم الحيوان الذي تصوره «رواية الثعلب» هو في الحقيقة عالم البشر بفئاته الاجتماعية وأنماطه النفسية، بعيوبه وشره، وأشكاله للاستغلال والكبت. نجد هنا التصوير المضاد لرواية سمو الفعل والعاطفة، الذي اعتبر بداية الأدب الواقعي الفرنسي القائم على السخرية والنقد. فهذه الحكايات ليست فقط شهادة أساسية على المجتمع الفرنسي الوسيط، بل أيضاً بذور لأدب آخر، مضاد ومستنكر. فكانت في هذه الأزمنة الكتابة الناقدة القائمة على التهكم والضحك، الكتابة الأخرى الوحيدة الممكنة.

(٤) الرواية العقربية: رواية الوردة.

شهد القرن الثالث عشر نمطاً جديداً من «الرواية» المنظومة المرتبطة مباشرة بنمو الحياة الجامعية الباريسية وازدهار نوع من العقلانية الفلسفية المتأثرة بالفكر اليوناني والفلسفة العربية، وخاصة فلسفة ابن رشد التي غدت تياراً معارضاً مهماً في الفكر المدرسي المسيحى لهذا القرن. ونمت هذه الثقافة في إطار مدينة باريس وأوساطها الجامعية (السوربون الناشئة)، بعيدا عن القصور والأديرة الإقطاعية، لقد حمى- الحركة في البداية- البابا والملك. لكن عندما انتشرت مقولات اعتبرت هدامة مثل أبدية العالم وديمومة النفس البشرية، تدخل البابا في النصف الثاني للقرن الثاني عشر لمنع الكثير من هذه المقولات.

وفي هذا المناخ كتب «جان دي مونج» روايته المشهورة بأفكارها العقلانية: رواية الوردة. وكان لهذه الرواية جزء أول كتبه «جييوم دي لوريس»، على نمط «روايات الحب العذري»، وكانت تقدم تحت تأثير فن الحب «لأوفيد» ثم فن الحب «لأندريه لوشبلان»، تقنيناً للسلوك الذي ينبغي احترامه لاجتذاب المرأة المحبوبة، السيدة المختارة. وجاءت «تكملة» «جان دي مونج» مغايرة تماماً لهذا النمط.

كاهناً وعالم منطق، مرتبطاً بالسجال الجامعي القائم ومترجماً «للاستقائيين الجدد»، قارئاً للفلسفة المعارضة «لأبيلار» في القرن الثاني عشر ولأشعار الصعاليك المثقفين باللاتينية للقرن السابق، استعمل «جان دي مونج» رواية الوردة ليعرض أفكاره. وكانت هذه الأفكار في معظمها أفكار الحركة الجامعية، تستهدف استقلالية الجامعة وحرية النقاش، تطالب بمعرفة النصوص اليونانية القديمة والنصوص العربية. فأصبح موضوع رواية الوردة الأساسي أهمية-

الطبيعة، ومكان الإنسان في الطبيعة، أهمية العقل والفكر، إدانة الإقطاع في تغليبه القوة على الحق، المطالبة بالمساواة وبعالم أكثر إنسانية وعقلانية. فكرس هذا الأدب صورة «جان دي مونج» ليس فقط كشاعر متميز، بل كأحد أوائل المفكرين العلمانيين للبرجوازية المستنيرة.

(٥) أشكال المسرح:

أصبح من التقليدي أن تنسب بداية المسرح الفرنسي إلى الطقوس الدينية، إذ كانت تقام المشاهد المسرحية أمام أعتاب الكنائس في أيام الأحد بعد القداس و في المناسبات الدينية، لكن كما يطرحه الناقدان «جاريل» و«بايان»، حتى إذا ولد المسرح في أحضان الكنيسة فلم يتحول إلى مسرح إلا بعد خروجه منها. ومن الممكن أيضا أن نجد للمسرح الديني أصولاً أخرى في التاريخ البعيد أو في الحياة الشعبية ذاتها: فقد أظهر الناقد «باختين» بمهارة ارتباط المشاهد المسرحية والاحتفالات الكارنفالية في العصور الوسطى بالحياة الشعبية[١]. فكانت في ازدواجيتها، بين الضحك والمعاناة، تعبر عن رغبات الشعب العميقة، الظاهرة منها والدفينة غير الواعية.

هناك بالفعل نوعان من المسرح في العصور الوسطى الفرنسية:

(أ) المسرح الديني

(ب) المسرح الدنيوي.

(أ) **المسرح الديني**: هو هذا المسرح المرتبط بالاحتفالات الدينية من ناحية وبالمواضيع الدينية من ناحية أخرى. بدأ كطقس شعبي في مواسم الاحتفال ثم قننت الكنيسة الرسمية هذه الممارسات الاحتفالية التي خرجت من سرديتها البدائية -قص حياة قديس أوفعل

مقدس- درامية قائمة على الحوار والحركة الصراعية. ولهذا المسرح ثلاثة أنواع:

مسرح التوراة، الذي يلجأ إلى قصة الإنسان كما جاءت في قصص التوراة، مثل: **لعب آدم**.

مسرح سيرة حياة قديس: ويرتبط بعيد القديس، مصوراً حياته. وهناك أنواع مختلفة لهذا، منها المأخوذة من قصص شفهية شعبية وأخرى تأتي من أصول مكتوبة كهنوتية **فلعب نيقولا** مثلا، مستوحاة من سيرة حياة بدائية شعبية لهذا القديس.

مسرح سيرة حياة المسيح، التي تصور فترة من حياة المسيح ورفاقه وكانت تمثل في ذكرى مولد المسيح ووفاته («نوويل» و«باك»). وقد انتشر هذا النوع في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، مع انتشار دعوة الآباء الفرنسيسكان الذين كانوا يمجدون فقر المسيح وتقواه البدائية، العميقة، ويستنكرون مظاهر الترف والسلطة الدنيوية التي اكتسبتها الكنيسة في العصور الوسطى. ولم يستعمل هذا النوع تسمية **لعب** (لغلبة عنصر الفكاهة عليه) بل كلمة **معجزة**.

(ب) ويوجد المسرح الدنيوي منذ البداية بجوارالمسرح الديني. فهو مسرح مدرسي، دنيوي، كتب في البداية باللاتينية قبل أن ينتشر بالرومانية. قد ولد في مدارس الأديرة وكان من تأليف القسس الذين كتبوا «المحاكاة الساخرة» لدرس «السجال» (dispute) في فصل «الجدل» (أحد المواد الثلاثة للتدريس الأدبي مع «النحو» و«البلاغة»). وكان هذا المسرح أيضا امتداداً للشعر الساخر في تقليد الأدب اللاتيني «لأوفيد» و«جوفينال» و«بلوت».

وكانت «تيمات» هذه «الكوميديا» مواضيع المسرح اللاتيني

الكلاسيكي ذاته: الخيانة الزوجية، التوسط بين المحبين، الرغبة الجنسية، سخف الرجل ومكر المرأة. والشخصيات أيضاً من الشخصيات التقليدية: الزوج، العاشق، المرأة، الخادم، الخادمة.... إلخ. يقترب إذن هذا المسرح من «الأقصوصة الساخرة» وقصص الحيوان في أدب العصور الوسطى.

تطور هذا المسرح في شمال فرنسا، حيث انتشرت «الكوميديا» بالرومانية أو الفرنسية القديمة في عالم المدنية، حيث ازدهرت السخرية وساد نقد الأوضاع السيئة: ازدواجية رجال الدين وغياب الصدق والعدالة في العلاقات الاجتماعية، الزوجية وغيرها. وعند أفضل المسرحيين مثل «آدم دى لاهال» مؤلف لعبة العريشة (١٢٧٠) ولعبة روبان وماريون (١٢٨٠)، تتآلف السخرية مع الدراما النفسية والجماعية ومع شيء من «الفانتازيا الشعرية». فقد استنكر «آدم دي لاهال» الخضوع للقيم المادية وتأتي شخصياته المسرحية كرموز واضحة لبرجوازيين المدنية. وسوف يتطور المسرح الفرنسي فيما بعد بين قطبي الرمز والواقعية.

(٦) التحولات الأدبية فى نهاية «عصر الظلام» وبدايات النهضة:

يعتبر القرن الخامس عشر، أى نهاية العصور الوسطى، عصراً أساسياً، شهد تحولاً مهما في ثلاثة أنواع أدبية:

(١) **الشعر** بمعناه الحديث.

(٢) **القص**، حيث ظهر وازدهر نوع «النوفللا»، وهي رواية قصيرة أو قصة طويلة، تعتبر مرحلة انتقالية نحو الأشكال الحديثة

للرواية.

(٣) **المسرح**، حيث انتهى الشكل الجماعي، الشعبي، للمشهد المسرحي، للتوجه نحو مسرح النص والمؤلف، مسرح الخشبة والتمييز الطبقي.

(١) **الشعر فى نهايات العصور الوسطى**: رغم أن معظم الإنتاج «الأدبي» للعصور الوسطى- الذي رأيناه- منظوم، إلا أن الشعر بالمعنى الحديث للكلمة لا يظهر إلا في نهاية العصور الوسطى، في القرن الرابع عشر، وخاصة الخامس عشر، مع الشاعر الكبير: «فرانسوا فييون». ازدهر الشعر على أنقاض الإقطاع الريفي في فترة انهياره وتحولت قيم الحب العذري والتغني بالمرأة المثالية أو القيم الإقطاعية الأخرى لعلاقات السيادة والشرف والوفاء. وواكب هذا الشعر أيضاً فترة انتهاء الفصل الصارم بين نبلاء ريفيين وبرجوازية مدنية، كما اختفت في هذا الحين الحدود القاطعة بين أدب أرستقراطي وأدب برجوازي.

ولقد تكونت في هذه الفترة صفوة ثقافية جديدة تجمع بين نبلاء وبرجوازيين أثرياء لديهم جميعاً نزعة إلى الذوق الفني الجيد. وكان هذا المتلقي يطالب بشعر «مثقف»، قد تصاحبه الموسيقى، مركب إلى حد كبير في نظمه وترتيبه. واشتهر شعراء مثل «جيوم ماشو» و«أوستاش دي شان» و «كريستين دي بيزان» و «شارل دورليان» كشعراء بلاط، يعرفون بلاغة مركبة يتغنون بعظماء زمنهم. ففي فترة انحدار القيم الإقطاعية، يهتم هؤلاء الشعراء بالترف ومعارك الفرسان.

اشتهر هؤلاء مع ذلك عبر فنهم الرفيع ومعرفتهم بثقافة زمنهم، وخاصة الفلسفية. ويبدو تأثير **رواية الوردة** واضحاً على «ماشو»

مثلا. وعرفوا أيضاً البلاغة الموسيقية. لكنهم مارسوا أيضاً النقد والسخرية، معبرين بذلك عن زمن أزمة وتحول: فسخريتهم تشير إلى الأحداث السياسية الدارجة ومؤامرات العظماء، ملتزمة بقضايا الفكر الراهن. اشتهرت الشاعرة «كريستين دي بيزان» مثلاً، رغم نزعتها الغنائية في التعبير عن وحدتها بعد ترملها، بأخذها موقفاً شجاعاً في الدفاع عن **رواية الوردة** حول عام ١٤٠٠م.

ازدهر إذن، رغم بلاغته المركبة، شعر غنائي، قائم على الجدة في الموسيقى: أهمية القافية التي استبدلت بالسجع، اللعب بالمترادفات، إلخ، وفي الصورة الشعرية حيث نجد «شارل دورليان» يعبر عن «نافذة العينين»، «فندق الحزن»، «غابة الانتظار الطويل»، لتصوير الملل الرومانسي قبل أوانه، عاكساً، ربما، مجتمعاً منحدراً وحضارة ساعية إلى التغيير. وسوف يبلور هذا الشعور باليأس «فرانسوا فييون» في أشعاره السوداء.

يعتبر «**فرانسوا ڤييون**» (ولد في ١٤٣١ ولم يعرف تاريخ وفاته) أول شاعر فرنسي «حديث». غامض في حياته وفي شعره، صعلوك الليالي والشوارع الباريسية، ترك شعراً لايفهم إلا في ضوء أحداث زمنه وأزمته العميقة في نهاية «عصر الظلام» كما تسمى أحياناً العصور الوسطى، وفجر النهضة الفرنسية. عرفت أحداث حياته عبر شعره وعبر الوثائق القضائية. درس الفلسفة وعرف علوم عصره، لكنه لم يتحول أبدا إلى مثقف ديني أو شاعر بلاط. كان يحب لهو الليالي وحياة الخمارات والبيوت السرية. فكثيراً ما تشاجر مع الشرطة ودخل السجون، حتى حكم عليه بالإعدام. وكان هذا الحكم قد أثر على أجمل قصائده: **رقصة المشنوقين**، وقد خفف برلمان باريس هذا الحكم إلى النفي من باريس لمدة ١٠ سنوات. اختفي «فييون» بعد ذلك ولم

يعرف عنه شيء، إلا بعض الأساطير والحكايات، روى كاتب النهضة «رابليه» بعضها.

في أعظم أعماله: **الوصية**، جمع بين «رقصات» وقصائد من ثماني أبيات كتبت في فترات مختلفة، مما يفسر غياب الوحدة بينها وبعض التناقضات والتحولات في اللهجة. تعبر هذه القصائد عن الحنين لزمن منته، الأسى على شباب مليء بالأخطاء، انتهاء عظمة العظماء وجمال الجميلات قبل شيخوخة يصفها بلا رحمة. يعبر الشاعر عن ذكرياته الخاصة، عن «كاترين» التي خانته وأذلته، عن طفولته بلا أب، ناقداً للرهبان الذين قاموا بتربيته، ومدينا لشهوانيتهم، حبهم للخمر وللغذاء الشهي وحتى خيانتهم للديانة المسيحية، بينما يدافع شعر «فيبون» عن العاهرات اللائي يعتبرهن أكثر فضيلة من المتدينات الزائفات. وأخيرا افتتح «فيبون» سلسلة شعراء باريس، التي سوف تتوقف، أو توقفها الكلاسيكية في القرن السابع عشر لمدة قرنين، قبل أن يعيد مجدهم ويوصله إلى قمة جديدة «بودلير» شاعر المدينة والحداثة. يصف باريس بكل مظاهرها- صعاليكها المتجولين ليلاً، وفقرائها النائمين تحت رفوف الجزارين، ومقابرها حيث تتكوم الجماجم- أصواتها وصيحات الحرف المختلفة، وحتى اللهجة الباريسية المتميزة.

في هذا الصف الواقعي لزمنه وحكاية سيرة الشاعر الذاتية، تهيمن بعض الصور المتسلطة: الموت الذي يكرهه وينجذب إليه، وجوده المطلق مهددا الكبار والصغار، المرأة الشيطانية التي يشتهيها ويرفضها، جثث النساء وجثث المشنوقين بعيونهم التي فلقتها الغربان. فرغم أن «فرانسوا فيبون» يستعمل الأنماط الشعرية والنظم المعروفة في زمنه، فقد غير تماماً روح الشعر الفرنسي وأسلوبه في تعبيره عن

تجربته الخاصة التي التحمت بحياة عصره، في حوار قاس مع قاع الخبرة الإنسانية في الحب والموت والفقر والزيف، بين صدق الإيمان وزيف السلوك الديني.

أليست هنا قسوة الحياة والموت تعبيراً عن ولادة الفرد ورغبته في الوجود قد أدت إلى أجمل الصور الشعرية التي تقدم انتهاء العصور الوسطى وبداية عصر النهضة؟

(٢) تحولات فن القص:

وهي تعبر أيضاً عن نقلة مهمة في أدب العصور الوسطى. فازدهر فن «النوڤللا» في القرن الخامس عشر، رابطا بين «الأقصوصة الساخرة» التقليدية وقصص القرن السادس عشر الكبيرة. وكان **الديكاميرون** «لبوكاتشي»، الكاتب الإيطالي، في القرن الرابع عشر، أهم إنجاز أوروبي لهذا النوع الذي جمع بين القصص ذات الإطار، على نمط ألف ليلة وليلة والوحي الأرستقراطي الرفيع، بين النزعة الجمالية ورصد الوقائع النفسية والاجتماعية لحياة البشر. وظهرت «النوفللا» الفرنسية على أنقاض «الأقصوصة الساخرة» المنظومة ومع موت عالم وكتابات «أنشودة الفعل» وروايات «الحب العذري».

ومن أهم إنتاج هذا النوع ثلاثة أعمال مشهورة:

- **لهجات الزواج الخمسة عشر.**
- **المائة نوڤللا الجديدة.**
- **جيهان دي سانتريه الصغير**، هذه الرواية القصيرة التي اعتبرتها الناقدة «جوليا كريستيفا» في كتابها عن **نص الرواية**، أول رواية فرنسية حديثة.

تظل القصتان الأوليان قريبتين من «الأقصوصة الساخرة» في مواضيعها وأسلوبها الفكاهي. فالغرض منها تسلية الجمهور حول

مواضيع تعاسة الزوج المنكوب الذي يقع ضحية مكر زوجته، حماته، خادماته، أوضاع المجتمع المضحكة والتعيسة في آن. فهنا لا يفارق النقد الضحك والمزاح.

أما جيهان دي سانتريه الصغير، رواية «أنطون دي لاسال» فهي محاكاة ساخرة لأدب الفروسية وروايات الحب العذري، إذ تحكي قصة سيدة نبيلة حاول فارس شاب وجميل أن يكتسب حبها بشتى المغامرات لكن عندما نجح الفارس واشتهر، فوجئ بأن السيدة فضلت عليه راهباً مستقراً تعطي نفسها له بشهوانية فجة. فهذه الرواية «حديثة» ليس فقط لأنها تصور هزيمة الفارس أمام الراهب الثري -أي انتهاء عالم الإقطاع الفرنسي -بل أيضا كما أظهرته «جوليا كريستيفا» أنها قائمة على ازدواجية القيمة حيث تَشْرَحُ السخرية النسيج الوضعي المقنَّع لعالم النبلاء، يمكنه إخضاع القارئ نفسه، ويلعب «نص الرواية»، حسب «كريستيفا» (و«باختين» الذي تأثرت به) -على ازدواجية القيمة وتعدد الأصوات[٢].

(٣) من مسرح الساحة إلى مسرح الخشبة:

على عكس الرواية ينتقل المسرح تدريجيا من حرية نسبية إلى تقنين البلاغة الكلاسية، فقد ازدهر المسرح في القرن الخامس عشر، معبراً عن اتساق جديد اكتسبته المدينة. فانتشرت بجوار مسرح المناسبات الديني الذي رصدنا أنواعه فيما سبق، مشاهد أكثر تواضعاً لكن قائمة-مثلها- على نفس نمط المظاهرة الشعبية الكبرى التي انتقلت من القرية إلى المدينة: في الساحة العامة أو في العمودية نفسها أو «قاعة لعب كرة اليد» وكانت تشرف على المسرح، مجموعات مختلفة مهنية أو دينية أو دنيوية من طلبة أو مراكبيه أو حتى السيد الإقطاعى أو سلطة المدينة. وكان المسرح يصاحب أيضا بعض المناسبات الخاصة من حفلة زواج أو مأدبة عشاء.

كان هذا المسرح يعتمد، على الموضوع الديني التقليدي لكن في نسيج مظاهر احتفالية أخرى في شكل الكارنفال الملئ بالأغاني والرقص الذي يشترك فيه الجمهور، مغايراً تماماً لمضمون المشاهد الدينية. ويحضر الاحتفال المسرحى جميع طبقات المجتمع. ولذلك اعتبر بعض النقاد -إذ إنها أيضاً ظاهرة مدنية- أن بعض السلطات قد شجعتها لتحقيق وحدة المدنية أمام انهيار جماعة الإقطاع في الريف.

يقول الناقد «ميشيل روسي» إن مسرح العصور الوسطى لم يمت فقط نتيجة لقرارات اللجان التشريعية التي بدأت تنزعج من هذا التواجد الجماعي في فترة «الإصلاح» و«الإصلاح -الفن»، الحروب الأهلية في فرنسا، إلخ، لم يمت أيضا بسبب منافسة المسرح الإيطالي، بل مات بسبب البنى الأيديولوجية التي ظهرت مع النهضة. فمن الناحية الفنية ظهر مفهوم جديد لفضاء المسرح مع اكتشاف البعد الثالث. لكن يظهر في الأساس مفهوم جديد للفرد: فيرفض الملك والتاجر ورجل البنوك. الأطر الجماعية التي كانت تصون الاتساق الاجتماعي، الشعبي. فاحتكرت الصفوة الاجتماعية إمكانية ازدهار الفردية ورفضت الأطر الجماعية لمسرح العصور الوسطى. يضيف «ميشيل روسي»:

«من الآن فصاعداً، يوجد مؤلف ولا نص من الممكن نقله وإعادة تنظيمه وإعادة كتابته بحرية. من الآن فصاعداً، يوجد «أدب» و«مسرح». وكانت تناقش قضايا هذه الفئات الاجتماعية التي اكتسبت الأسس المادية للفردية. وكان الكتاب العلامة الملموسة لإمكانية الوصول إلى هذا الأدب، انحدرت الطباعة الشعبية. وصمت الذين كانوا يتحدثون باسم الشعب أو الفئات الفقيرة من رجال الدين أو رجال القانون، صمتوا أو حاولوا الدخول في الصفوة. إن موت مسرح العصور الوسطى هو بفعل مجهود الطبقات السائدة لطمس الواقع الاجتماعي للشعب جماعة[٣].

الفصل الثاني

النهضة الفرنسية

بين المعارك الفكرية ومفهوم الثقافة

النهضة الفرنسية بين الانتشار الأوروبي والنزعة القومية:

النهضة حركة تاريخية وفكرية معاً. يتضمن النص النهضوي، في فترات الانتقال والنهوض، سؤالاً ملحاً يطرح على الحاضر، متضمناً رؤية للمستقبل وإعادة تقييم للماضي، تتخذ أشكالاً متعددة من النقد والأسى والشعور بالظلام أو بالتخلف. ونجد في النص النهضوي بشكل عام سؤال الإنسان عن شروط نموه الجسدي والفكري والاجتماعي مرتبطاً بإصلاح المجتمع: تعليمه، فكره، مؤسساته. تطرح النهضة بقوة النظريات المستقبلية والطوباتية أو تقع في التبعية إن لم تصاحبها الشروط الاجتماعية والفكرية للنهوض المبدع.

لقد بدأ عصر النهضة في فرنسا، في القرن الخامس عشر وازدهر في القرن السادس عشر، ومعه انطلقت العصور الحديثة الفرنسية المرتبطة ببداية الوعي التاريخي ووعي الإنسان بإنسانيته، وتغيير الشعور بالزمن من الأبدية الإلهية إلى خوض معركة المجتمع الإنساني المرتبط بالطبيعة والعقل وإصلاح المبادئ والقوانين نحو اكتشاف المساواة والحرية والسعادة.

والنهضة الفرنسية جزء من حركة أوروبية بدأت في إيطاليا في القرن الرابع عشر ثم انتشرت في هولندا وبريطانيا العظمى وأسبانيا وسويسرا وفرنسا، وحركة قومية أيضاً. اكتشفت كل من هذه الأوطان أهمية حدودها القومية ولغتها وازدهار فكرها وفنها وأدبها. فالنهضة إذن حركة فكر ومجتمع وأشكال فنية متغيرة، مهدت حداثة المجتمع الأوروبى بنجاح لبعض طموحاته - وخاصة نمو الفرد قبل أن يقع في الأشكال الجديدة للاغتراب - وهيمنته على العالم الذي حولته مع العصور إلى قلب السيطرة الاستعمارية على العالم في القرن التاسع عشر.

بدأت إذن النهضة الأوروبية في أيطاليا مع نمو المدن التجارية الكبيرة: روما، فلورنسا، البندقية، نابولي، التي هدت وأضعفت المجتمع الإقطاعي للعصور الوسطي وقضت عليه عبر القرنين التاليين. وساعدت بعض الشروط على تمركز النهضة في أوروبا:

(١) **اجتماعيا**: انتشرت حركة المدن الكبيرة في أوروبا مع تقدم التجارة والتدهور التدريجي للمجتمع الإقطاعي.

(٢) **علميا**: بينما أدت بعض التحسينات التقنية (البوصلة، مثلا) إلى الاكتشافات الجغرافية الكبيرة -اكتشاف أمريكا في ١٤٩٢ و أمريكا الجنوبية في ١٥٢٠- سمح اكتشاف الطباعة في١٤٤٠ بنشر الأعمال العلمية الكبيرة التي غيرت تصور الإنسان للعالم وأدت إلى تقدم عظيم في جميع علوم الطبيعة والرياضيات والطب والفلك. فنشرت أعمال الأطباء «جاليان» و«هيبقراطس» في ١٥٢٦ واكتشف «كوبرنيكس» نظام الفلك المغاير للنظرة القديمة المتمركزة حول الأرض الثابتة. فانتصر العلم على النظرة الثابتة للكنيسة وتحمل العلماء

التعذيب والحكم بالإعدام من أجل مناصرة نظرية حركة العالم. فاستمرت في تراث الفكر الإنساني ومعركة الحقيقة أسماء «كوبرنيكس» و «جاليليو» و«كيبل»، التي سمحت بالربط بين النهضة العلمية فى بدايات العصور الحديثة وفكر التنوير الفرنسي في القرن الثامن عشر.

(٣) **فكرياً:** مع حماية بعض «طغاة» المدن الإيطالية في البداية، ثم بعض الملوك الذين أيدوا حركة المدن ضد أسياد الأرض الإقطاعيين، ازدهر في بدايات النهضة فكر وفن وأدب مع ضرورة تمجيد الإنسان من أجل تقويم أيديولوجية الفرد الذي كان يقع على عاتقه خلق النظام الجديد والقضاء على الإقطاع المعوق لتشريعات التجارة والمال وازدهار المدن. وكانت هذه الحركة في غاية الأهمية إذ صاحب نمو مفهوم الفرد بعض القيم الأساسية لضرب النظام الأيديولوجي والاجتماعي القديم:

(أ) رفض «مدرسة العصور الوسطى وثقافة «النقل» والتفسير والتعليق على النصوص. فانتشرت نزعة الرجوع إلى النص الأصلي في لغته وإنشائه المتحرر من الشروح اللاهوتية.

(ب) أهمية النقد لاكتشاف الحقيقة. فصاحبت النهضة حركة نقدية عظيمة في جميع مجالات العلم والفكر والرؤى الاجتماعية والفن والأدب.

(حـ) أهمية الجمال في تمجيد صورة الإنسان، مما أدى إلى الأشكال الفنية الجديدة في الفن التشيكلي والنحت والشعر والمقال، فحلت الموسيقى المتعددة الأصوات (البوليفونية) محل الموسيقى الكنائسية الأحادية، واكتشف الفن البعد الثلاثي لصورة الإنسان وأبدع

الشعر الصورة الملموسة للطبيعة وللمرأة وللمشاعر الإنسانية.

(د) اكتشاف التاريخ ونسبية الزمن في مقابل الفكر الشمولي للعصور الوسطى.

ومع طباعة الأعمال الجديدة بدأت في المجتمع الأوروبي، مع ازدهار الحضارة الإنسانية، هيمنة الثقافة المكتوبة وعظمة الكتاب على حساب الثقافة الشفاهية. فتأكدت سمتها الطبقية، واضعة الثقافة في خدمة الطبقة السائدة في المجتمع، تلك سوف تتحول في عصور الاستعمار والاستعمار الجديد إلى هيمنة العالم الأول على باقي أرجاء العالم. ومع ذلك ففي فترة معارك الوجود للبرجوازيات الأوروبية استطاعت أن تكتسب وتؤسس الكثير من معاني الإنسانية العظيمة وجماليات الإنسان كما تظهره بعض الأمثلة.

لقد رسم توماس مورس المؤلف الإنجليزى **للطوبائية** صورة مجتمع «طوبائي» تسوده قيم المساواة والسعادة والنمو الإنساني يقول في «كتابه الأول» **مشيداً** بأهمية المساواة بين البشر أن الطريقة الوحيدة لتحققها هي إلغاء الملكية:

«إن الوسيلة الوحيدة لتوزيع الخيرات بالمساواة والعدل، وتأسيس سعادة الجنس الإنساني، هي إلغاء الملكية»[1].

أما في «الكتاب الثاني» **للطوبائية فيعلن منتقداً** المؤسسات الاجتماعية:

«إن غاية المؤسسات في «الطوبائية» هي أن تستجيب أولا إلى حاجات المعيشة العامة والفردية، ثم أن تترك لكل فرد أكبر وقت مكن ليتحرر من قيود الجسد، ويثقف ذهنه بحرية، ينمي قدراته الفكرية

عبر دراسة العلوم والآداب فتدرك هذه المؤسسات أن السعادة الحقيقية تكمن في هذا النمو الشامل»[٢].

فكان «توماس مور» من أهم من نقد عقم المؤسسات وترف النبلاء، وحبهم للمعارك والحروب، غيوراً على حكم ضميره وشرفه الإنساني، إذ فضل الموت إعداما على موافقة الملك هنري الثامن على زواجه للمرة السادسة مما كان يرفضه دينه ومبدأه.

أما «أيرازموس»، المفكر الهولندي الذي درس في فرنسا وإنجلترا ليتنقل بعد ذلك بين إيطاليا وهولندا وبلجيكا وسويسرا، فهو مثل لمثقف النهضة الأوروبية، الناقد للمؤسسات وللفكر السائد. فنراه في **مجد الجنون** (١٥١١) المهدي إلى «توماس مور» ينقد على لسان «الجنون» السفه الإنساني عبر الطبقات الاجتماعية والأوضاع المختلفة للمثقفين القائمين على المؤسسة: الأساتذة، الكتاب، الفلاسفة، رجال الكنيسة، العلماء، ومعهم الملوك وكبار رجال الكنيسة. فيأخذ «إيرازموس» على عاتقه النقد الساخر لهؤلاء والكشف عن الأقنعة الاجتماعية.

يقول المفكر:

«كان عليَّ أن أقاوم ثلاث مجموعات من الأعداء. كان رجال اللاهوت وأعداء الإنسانيات يترهبون للقضاء عليّ، لأنهم كانوا على دراية بغايات نقدي، لأنني كنت قد أدخلت في «لوفان» مدرسة مزدهرة أو، كي أتكلم لغتهم، لوثت بدراسة الآداب واللغات هولندا بأجمعها. فكانوا قد أقنعوا جميع الأمراء بتضامني مع «لوثر» ... وأخيرا في روما أساتذة الآداب الملحدة، الأكثر إلحاداً هم أنفسهم، غاضبون مني غضباً عظيما وربما شامتون على الجيرمانيين»[٣].

ويشير هذا النص إلى أهم معركتين خاضهما رجال النهضة:

(١) معركة **الهيومانية** "L'humanisme" الهادفة إلى تغيير نظام التعليم من أجل الإنسان الواعي، الناقد، المستعمل عقله وعلمه لإقامة حياته الدنيوية.

(٢) معركة **الإصلاح** ضد الكنيسة الدنيوية من أجل العودة إلى نقاء الديانة المسيحية البدائية.

سوف نجد عند كتاب النهضة الفرنسيين أهم قيم النهضة الأوروبية، من نقد المؤسسات والحلم الطوبائى بإنسانية أفضل، متنوعة حسب المفكرين وتوجهاتهم، لكن هادفة دائماً إلى هذه القضية المركزية: نمو الفرد وتكوين مفهومه على جميع مستويات الفكر والشكل الفني والأخلاقيات والكتابة الأدبية.

(١) «رابليه» ونقد الفكر السائد:

يعلن «رابليه» مثلاً عن دينه «لإيرازموس»:

«قد أسميتك أبي ولو سمح لي كرمك بذلك أرغب أن أسميك أمي أيضاً. رغم أنك لا تعرفني، لا تعرف اسمي ولاوجهي، فقد ربيتني وقد غذيتني بالجوهر النقي لمعرفتك الإلهية، فإن لم أردَّ لك هذه القيمة القليلة التي هي أنا، أكون أبغض الرجال الموجودين في الحاضر والذين سوف يوجدون في المستقبل»(٤)

وبدوره خاض «**رابليه**» (١٤٩٤ - ١٥٥٣) وهو من أهم مثقفي النهضة الفرنسية، معركته ضدظلمات الماضي ومن أجل مستقبل

يضيئه نور المعرفة والعلم فاتحاً الطريق لأهم توجهات الحداثة الفرنسية.

يعتبر «رابليه» أحد هؤلاء الرجال الكاملين للنهضة، بمعرفته الموسوعية في الطب والقانون واللغة اليونانية. فقد درس النصوص الأصلية للأطباء «هيبوقراطس» و «جاليان» ودرّس مبادئها في توجه قريب من الطبيعة والملاحظة المباشرة لأجساد المرضى كما طبق هذه المبادئ في العلاج وكان أول من عمل بالتشريح في المدن الفرنسية.

وركز سهامه الأساسية ضد «مدرسية» تعليم العصور الوسطى القائم على الشروح وثقافة «النقل» ورفض جميع المعارف العقيمة من أجل تعليم يستند إلى ممارسة العقل والنقد واحترام الطبيعة. إن غاية التعليم حسب «رابليه» هي تحرير الإنسان جسداً وذهناً كما عبر عنها في نصه الطوبائي المشهور: دير «تيليمه»، حيث نجد مجموعة من الرجال والنساء يتعلمون في حرية أهم المعارف والممارسات الطبيعية التي تسمح بتكوين المواطن الحر، السعيد، المسيطر على ملكات حياته الدنيوية.

وإذا كان «رابليه» يعتبر من أعظم رواد الفكر الحديث فهو أيضاً من أوائل أدباء فرنسا الحديثة. نجد في أعماله العملاقة بانتاجروبل ومارجانتوا، فن الحكاية والقص الذي غذته الثقافة الشعبية التي سوف يقضي عليها التقنين الكلاسي فيما بعد. فكما أظهر الناقد «باختين» نجد عند «رابليه» السمات المهمة للنقد الشعبي الساخر، المناهض للثقافة الرسمية، مستلهماً معجم الشارع والساحة العامة واللغة الشعبية(٥). فقد نجح «رابليه» حسب باختين في إقامة هذا العالم الآخر بجوار الثقافة الرسمية معبراً عن شمولية الوعي الثقافي

للعصور الوسطى وحضارة النهضة.

وهنا تكتسب طوبائية رابليه معناها الحقيقي كفاتحة لعالم جديد من خلال الانتقال من العصور الوسطى إلى وعي جديد بزمن الإنسان، القادر على إعادة تشكيل حياته الدنيوية، انطلاقاً من العقل والطبيعة وأدب الحكاية والقص الشعبي.

(٢) «مونتني» وتأمل العالم المتغير:

مع **مونتني** (١٥٣٣- ١٥٩٢) نجد نوعاً مختلفاً تماماً من مثقفي النهضة، وعصراً آخر من عصور النهضة الفرنسية، فبينما ولد «رابليه» في فئة متوسطة من ملاك الأرض الفرنسيين، كان «مونتني» ينتمي إلى النبلاء الفرنسيين ويفتخر بذلك. وبينما اتجه «رابليه» نحو حياة المناضل الذي صودرت أعماله عند نشرها لأول مرة والذي عاش دائماً مع الناس: طلابه، مرضاه، فلاحين ومثقفين،ترك «مونتني» الوظائف العامة ليعيش وحيداً في قصره وكان أول المثقفين الفرنسيين الذين كتبوا سيرتهم الذاتية في مجموعته الشهيرة: **المقالات**. فاعتقد «مونتني» أن معرفة العالم والإنسانية جمعاء تبدأ بمعرفة الذات، حسب عبارته الشهيرة:

«من لايعرف نفسه ماذا يستطيع أن يعرف؟» لكن مثل «رابليه» وجميع رجال النهضة اعتقد «مونتني» أن الإنسان أهم شيء في الكون، وكان همه الأساسي مثل هم «رابليه»، وإن اختلفت الوسائل: معرفة الإنسان والنهوض بحياته.

تعرف في ١٥٥٨ على صديق حياته «لابويس» الذي ارتبط به ارتباطاً قوياً نسجته المودة العميقة وسمو الجدل الروحي. شاركه حب الفلسفة اليونانية وخاصة لاتجاه المدرسة «الرواقية» (le stoïcisme): أخلاقيات الاعتداد بالذات والكرامة الإنسانية المستقلة التي لا تقبل الخضوع للسلطة وللقيود. وكان «لابويس» قد كتب مقالاً شديد اللهجة ضد سلطة الطغاة تحت عنوان: De la servitude volontaire تأثر به «مونتني» في آرائه عن السلطة والقمع والقيود الاجتماعية المختلفة التي تحد الإنسان في إنسانيته. ويدين الأدب الفرنسي لهذه الصداقة بين المفكرين بصفحات جميلة في الصداقة[٦]. التي جعلته بعد رصد أهمية الصداقة وعللها يقول ببساطة مفسرا علاقته «بلابويس»:

«لأنه كان هو.. ولأنني كنت أنا»

ولم ينسه أبداً «مونتني» بعد موته المبكر، المفاجئ، وكان بعد ذلك بثماني عشرة سنة مازال يتحدث عنه بنفس الانفعال. وبعد ذلك بسنوات قليلة، حينما مات أبوه، باع وظيفته في القضاء ليعيش وحيدا في أرضه ويكتب **مقالاته** الشهيرة، قاطعاً عزلته ببعض السفريات إلى إيطاليا مثلاً، هذا البلد - الحلم لرجال النهضة في أوروبا كلها.

وامتلأت **المقالات** بكلام وتأملات وأفكار عن نفسه محاولاً أن يصور من داخله الإنسانية جمعاء. يحدثنا عن قراءاته وأذواقه، آرائه في التربية والتعليم، انتماءاته العامة. كان يعتقد، مثل غيره من رجال النهضة، أن التربية والتعليم أساسيان لتكوين الإنسان الحديث. ينقد جمع المعارف وإهمال صحة البدن وأخلاقيات الروح، وينتقد قبل كل شيء التلقين السائد في مدارس زمنه. ورسم برنامجا للتكوين قائماً على تقوية العضلات عبر التمرينات الرياضية في الهواء الطلق، تكوين

الشخصية عبر تجارب الحياة، التعليم المباشر (إلى جانب تعليم الكتب) الذي يأتي من خبرة الأشياء والطبيعة، والمحادثة، والسفر وخاصة، وقبل كل شيء، ممارسة المنهج النقدي.

أخذ على «مونتني» أنه بعزلته هذه، بعد عن الانتماء السياسي وأخذ الموقف في الحروب الأهلية الدامية بين «الكاثوليك» و«البروتستنت» في فرنسا في زمنه، أي الجزء الأخير من القرن السادس عشر. ولقد رفض «مونتني» بالفعل الانتماء السياسي، غيوراً على استقلاليته، رافضاً مساومات السياسة وخضوعها للممكن. ومع ذلك فقد رفع صوته مراراً ضد ممارسات زمنه من مناهج قضائية غير عادلة وتعذيب وقضايا السحر. وقام حتى ضد استعمار «العالم الجديد» وضد فروق الطبقات، مندهشاً ألا يرى الفقراء يشعلون النار في منازل الأغنياء. ورغم موقفه التقليدي من الزواج والعلاقة مع المرأة، فإن له نصا شهيراً في حق النساء:

«إن النساء لسن مخطئات أبداً عندما يرفضن قواعد الحياة التي أدخلت في العالم، خاصة أنها من فعل الرجال وفي غيابهن»![٧]

ترك «مونتني» إذن مع خوضه العميق في النفس البشرية نقداً عميقاً، قائماً على العقل، للأخلاقيات وللمؤسسات ولمناهج الفكر والممارسة في زمنه من أجل غايه أساسية: إيجاد حياة أفضل للإنسان في الدنيا، متحرراً من الأفكار المسبقة والأوهام التي تعوق حريته وتمنع سعادته. ورفض أبداً أن يضحي بالإنسان في الأرض من أجل حياة أبدية، متجاوزاً تماماً مفهوم العصور الوسطى لانفصام الزمن بين دنيوية مقيدة وانتقالية مضحية بمتع الحياة من أجل الأبدية.

(٣) «كوكبة الشعراء السبعة» والدفاع عن اللغة الفرنسية:

شهد بداية القرن السادس عشر وحتى نهايته إذن نثراً عظيماً بالفرنسية مع «رابليه» و «مونتني». وقد رأينا كيف كتب الشعراء الفرنسيون بالفرنسية منذ العصور الوسطى. وتعمق هذا التقليد مع شعراء القرن الخامس عشر مثل «فييون» وبداية السادس عشر مثل «مارو»، مع اختلاف توجهاتهما: فتغني الأول بخبرة الشارع والحياة بينما استمر الثاني في تقليد شعر البلاط. فكان «ماور» جزءا من مثقفي حاشية الملك الفرنسي المشجع للنهضة: «فرنسوا الأول».

أما كوكبة «الشعراء» فكونوا أول مدرسة للدفاع عن اللغة الفرنسية والقومية الفرنسية الناشئة. فتجمعوا تحت لواء الشاعر «جواكيم دي بليه»، كاتب المقال الشهير في: **دفاع عن اللغة الفرنسية وتصويرها».**

وتضمَّن هذا المقال الكثير من النصائح إلى الشعراء والكتاب، جوهرها أهمية إبداع أدب فرنسي عظيم متأثر بعقلانية الثقافة اليونانية وتمجيدها للعقل وللطبيعة، لكن في لغة فرنسية جيدة وعميقة، تستطيع أن تستند إلى جذور شعبية وقومية لإنشاء لغة وأدب فرنسي كبير وأصيل. فحتى القرن السابع عشر كان الاعتقاد أن الثقافة ينبغي أن تكتب باللاتينية. فأصرت مجموعة «الكوكبة» علي إثبات العكس بتمجيد اللغة الفرنسية والتفكير في طرق تعميقها. أرادوا أن يخوضوا بدورهم هذه المعركة التي خاضعها من قبلهم الكتاب الإيطاليون مثل «دانتي» «بوكاتشي»، «بيترارك» و«آريوستو» الذين استبدلوا باللاتينية أدبا إيطالياً عظيماً.

واجه الشعراء السبعة: «دي بليه» (صاحب المقال)، «رونصار»،

«بائيف» «بللو»، «جوديل»، «بنتوس دي تيار» و«دورا»، منذ البداية قضية «ضعف» اللغة الفرنسية واقترحوا بعض الوسائل لإثرائها وتعميقها بالرجوع إلى الكثير من المصطلحات والتركيبات الشعبية الموجودة وغير المستعملة في اللهجات الفرنسية الشعبية المختلفة (مثل ما فعل «رابليه» و «مونتني» في النثر) والرجوع أيضاً إلى اللغة الحرفية. وفي وعي عال بأهمية لغة الشعب لإثراء اللغة القومية، ينصح **مقال الدفاع**:

«أريد أن أنبهك أيضاً ألا تقتصر على معاشرة العلماء بل أيضاً أن تقابل أحيانا جميع أنواع العمال ورجال الحرف مثل المراكبية، والحدادين، والبنائين، والحفريين، وغيرهم، أن تعرف اختراعاتهم، وأسماء موادهم، وأدواتهم والمصطلحات المستعملة في فنونهم وحرفهم، كي تستخرج منها المجاز الجميل والوصف الحي»[٨].

وأيضا كانت النصيحة بالجرأة في خلق المصطلحات الجديدة، انطلاقا من الفرنسية ومن اللاتينية واليونانية، مع الاحتراس من التجاوزات في هذه الاستعمالات، ثم تأتي النصائح في الشعر الذي يقتضي ضرورة الأسلوب والزينة، على عكس النثر، لكن بحيث لا يأتي الشكل علي حساب المعنى،. ويستطرد **المقال** في وصف الطرق المختلفة للمجاز وللزينة، للنظم وللقافية، مع النصيحة دائما ألا يهمل الشعراء ضرورة الجهد والعمل والدراسة إذا أرادوا أن تعيش أشعارهم لأجيال المستقبل. فالعمل الكبير هو هذا العملَ الذي يجد الصدي العميق في الروح الإنسانية. ولا تأتي العظمة في الشعر **إلا** بقراءة القدماء الذين عرفوا أهمية الطبيعة الأبدية.

وبهذه النظرية التي ساهمت في تكريس المحاكاة ترك «شعراء

الكوكبة» تقنيناً صارماً لقواعد الشعر، ربما أضعفت بعض إبداعاتهم في استعمال اللغة ومهدُوا الأرضية لتحديدات النظرية الكلاسية التى حكمت الشعر الفرنسي في القرنين التاليين.

(٤) الشعر وقلق الزمن الهارب:

لكن الأدب الحقيقي يتجاوز التقنينات ويخترق قواعد وشروط إمكانه. فنجد مثلاً عند أهم شعراء «الكوكبة» علامات شعرية تتجاوز جماليات النموذج القديم لمحاكاة الطبيعة الممجد في نظريات هذه المدرسة، فنجد عندهم صور الحب والوطن في انتماء بسيط لأشياء الطبيعة المجاورة والمنزل الأليف، الفقير أحيانا. ويمتلئ هذا الشعر، في أحدث مجازاته، بصور الزمن: هروب الزمن وقلق سريانه، وجود الحاضر وزواله السريع.

في قصيدة مشهورة إلى «هيلانة»، إحدى عشيقات الشاعر «رونصار» نجده يذكرها في آخر حياتها حينما تكون قد شاخت وانتهى رونقها الساحر. فتفاجئنا هذه القصيدة بوعيها الحاد والقاسي بزوال الزمن مع أهمية الحاضر في تضافر للتناقضات: الشباب والشيخوخة، الحياة والموت، أبدية الشعر والجمال وانتهاء الوجود الدنيوي. نرى «هيلانة» الشيخة في واقعية «الباروك» وهي هذه الجماليات التي تعترف بجمال عناصر المفارقة مع النظام الكلامي وجمال الوردة والمرأة الشابة -فنجد في صورة «هيلانة» القبيح والمرعب في تناقض جدلي مع ربيع شبابها وصورة التدهور الذي يصيب الإنسان والمشاعر والحياة. وتنتهي بنا سلسلة صور الشيخوخة والموت إلى أخلاقيات

القصيدة التي ترجع بنا إلى أيديولوجية النهضة الهادفة إلى الحياة والجمال التي تسكن الشاعر رغم وعيه بزوال الزمن وهروبه ويلخصها في آخر بيتين للقصيدة:

«ليتك تعيشين ولا تنتظرين الغد
اقطفي منذ اليوم ورود الحياة»(٩)

وقد عاش المجتمع الفرنسى منذ سنة ١٥٦٠ ولمدة أربعين سنة أهوال الحرب الأهلية بين «الكاثوليك» و «البروتستنت» مما كان له تأثيره في أدب أواخر القرن السادس عشر. أثّر في الرؤية الحزينة للعالم التي تابعت حماس بدايات النهضة وأثّر أيضا فيما سمي «بالأدب المناضل» أو أدب الالتزام بالحرب القائمة مع إحدى الفئتين. فاشتهر في هذا الأدب النضالي شعراء مثل «أجريبا دوبنييه» أو كتاب المقال والمذكرات مثل «بليز دي مونلوك». وقد تأثر «مونتني» بهذه الأحداث الدامية للحرب الأهلية في الكثير من تأملاته السياسية المتشائمة والرافضة أخذ الموقف مع طرف أو آخر. ويبقى هروب الزمن متسلطا على القلوب والأذهان في نهاية القرن السادس عشر.

❖

الفصل الثالث

القرن السابع عشر

من الحرية إلى التقنين الكلاسي

(١) من الأزمة إلى صعود الملكية المطلقة:

خرجت فرنسا مستنزفة من معارك نهاية القرن. وشهدت مع هنري الرابع جهودا اقتصادية واجتماعية لإخراج البلاد من الأزمة ومحاولة إصلاحها وإثرائها. ولم يتم ذلك في يسر وسلاسة. بل تبعت الحروب الأهلية بين «الكاثوليك» و «البروتستنت»، حروب أهلية أخرى، صرحت هنا برجهها الاجتماعي، إذ دخلت فئات عليا من المجتمع تحالفت مع الملك وأتباعه ضد النبلاء. ولم يكن لملوك فرنسا منذ العصور الوسطى أهمية سياسية كبيرة أو سلطة ذات ثقل في تنظيم المجتمع الفرنسي. كانوا نبلاء مثل الآخرين، أقل ثراء أحياناً من أسياد أرض إقطاعيين آخرين. ومع نمو المدن والتآكل البطيء الطويل للإقطاع الفرنسي، تحالفت تدريجياً برجوازية المدن للقضاء على الأرستقراطية العقارية، ووصل الصراع بين الإقطاعيين والملوك إلى قمته في القرن السابع عشر، حيث قام النبلاء بآخر الجهود للاحتفال بمميزاتهم القديمة في تحدٍ للملك، خرج منه الملك منتصراً واستطاع أن يخضع النبلاء لسلطته المطلقة، بينما تقوقع جزء منهم في حلقات وتيارات مناهضة، رافضة المجتمع الجديد، متراجعة إلى حياة الأديرة والتقوى والتأمل الفلسفي، مما انتهى إلى تشكيل الحركة

«الجانسينية» في الجزء الثاني من القرن السابع عشر. وسوف نرى آثار هذه التغيرات الاجتماعية في الفكر والأدب.

(٢) «الليبرتينيون» وحركة الفكر فى بداية القرن السابع عشر:

قال «الأب ميرسين»، وكان صديقاً ومراسلاً «لديكارت» إن هناك بالتأكيد «٥٠٠٠٠ ليبرتيني في العاصمة». وكان هؤلاء من أنصار حرية الفكر والسلوك، ينتمون إلى العقل والطبيعة متبنين التيارات المختلفة من أرسطية ابن رشدية، وديانة موحدة لله وللطبيعة، إلى التشكك في كل شيء والوضعية والفلسفة العلمية.

في هذا السياق نعرف عن احتراق «جوردانو برونو» في ١٦٠٠ احتراق «فانيني» في «تولوز»، في ١٦١٩، وقضية الشاعر الفرنسي «تيوفيل دي فيو» وغيره من الليبرتينيين في ١٦٢٠. وقد هزت هذه التيارات فرنسا فكرياً قبل قضية «جاليليو»، الذي أرغم على التراجع عن اعتقاده في نظام «كوبيرنيك» في ١٦٣٣. -وتفسر -في الغالب- هذه التيارات «الشك» الديكارتي الذي تلاها. وكان هؤلاء العلماء والشعراء والفلاسفة «الأحرار» يأتون غالبا من هذه الفئة الاجتماعية المسماة «بنبلاء الرداء» la noblesse de robe وكانوا من الأوساط القضائية. كان الفلاسفة والعلماء يطورون فلسفات نقدية في رحاب مفكري النهضة، فلسفات الشك ورفض «مدرسية» العصور الوسطى لتبني أفكار «الأبيقورية» أو «الذرية المادية» للفيلسوف اليوناني «ديمقريط». أما الشعراء فكانو يعلنون اختيارهم للطبيعة وحبهم للمرأة.

نجد عند أشهرهم، «**تيوفيل دي فيو** (١٥٩٠ - ١٦٢٦)،

عشق الطبيعة والمرأة وإعلان أهمية المتعة. رفض أن يكون شاعر بلاط، كي يحترم حق الحلم والخيال المنطلق. ونجد بالفعل في شعره، مع رفض محاكاة القدماء، رغبة في الصدق والتعبير عن الذات المنتمية للطبيعة. رفض القواعد والسلطة السياسية. وعندما نفته السلطة في ١٦١٩ - ١٦٢٠ قال للملك في أشعاره:

الله الذي أجلسك على العرش

يستطيع أن يخلعك عنه غداً

ويومئذ سوف يحيل إلى تراب

أعضاءك المدفونة في كفنها(١)

في هذه الحياة المهددة بالموت كان الشاعر يعتقد أن الحب والجمال يعتبران تحدياً للعدم ولعزلة الإنسان، وأن الحب تحقق لحلم السعادة الذي يسكن كل إنسان. لكن ليس حب المرأة الإلهة المجردة كما في أشعار «بيترارك» الإيطالي، بل الحب بين كائنين من لحم ودم، كائنين ضعيفين ومتغيري المزاج. والحب يُظهرُ هذا التناقض العميق في البشر بين كثافة السعادة وقوتها، وإلحاحَ الخلل الأساسي الكامن بداخل كل شيء وهو أن مصيره الزوال.

بهذه الاختيارات يعتبر «تيوفيل دي فيو» من أهم شعراء بداية العالم الحديث في فرنسا، الذين سوف تخمدهم الكلاسية الصاعدة، التي جاءت وفرضت القواعد الصارمة على كتابة الأدب.

(٣) فن «الباروك»:

كان «تيوفيل دى فيو» ينتمي إلى هذا التيار الذي تلا النهضة

وسبق الكلاسية في بداية القرن السابع عشر في فرنسا. كانت له جذور بعيدة عند الشعراء «الواقعيين» في نهايات العصور الوسطى، عندما وعى الشعراء بزيف شعر البلاط وأدركوا قسوة الحياة بين الفقر والشارع والموت، ومن أهم هؤلاء شاعر القرن الخامس عشر «فييون»، كما سبق أن ذكرنا.

انتشر فن «الباروك» وخاصة أدب «الباروك» بين ١٥٨٠و ١٦٤٠. وتأتي الكلمة من أصل أسباني «barrueco» ومعناها لؤلؤة غير منتظمة الاستدارة وفي ١٧١٨ ظهر لأول مرة المعنى المجازي للكلمة: ما هو غير منتظم، غريب، غير متكافئ، وينطبق على «عقل باروك، عبارة باروك، مجاز باروك». وانطبق في الأساس على فن العمارة. فالمبنى الباروك هو المبنى الذي لا يخضع للقواعد والقوانين الكلاسية الهادفة إلى النظام، هو الفن المخترق لتقنين التوازن المنظم.

«الباروك» هو إذن فن الحركة والحرية وانطلاق الخيال، فن التوازنات القلقة ورفض الخضوع للأشكال المقننة المنتظمة. ونجده ينتشر في الأدب الفرنسي في بدايات القرن السابع عشر في الكثير من الأنواع الفنية: «باليه» أورقص البلاط، المسرحية الرعوية المأساوية، التراجى -كوميديا، الشعر، كما رأينا عند «تيوفيل دى فيو» (١٥٩٠- ١٦٢٦)، وهناك غيره من الشعراء المشهورين مثل «سانت آمان» (١٥٩٤ - ١٦٦١) و «سيرانو دى برجيراك» (١٦١٩ - ١٦٥٥).

استعمل هؤلاء الشعراء «المفارقة» (le paradoe)، أي ما يرفض الفكرة الشائعة. يعارضون مثلاً جمال المرأة الشابة ويستبدلون به قبح المرأة وشيخوختها، يسخرون من الفضائل ويمجدون حياة الصعلكة والدعارة. يلجأون أيضاً في شعرهم إلى المبالغ فيه أو العبثي. وهناك

تمرد ضد جماليات النهضة، وحاجة لمثل جديد أقرب إلى الخيال، مزج بين الخيال والعقل شعار «مونتني»: «أن يكون الإنسان خالصاً لنفسه».

ولهؤلاء الشعراء علاقات أليفة مع «الليبرتينيين»، شاركوهم النزوع إلى الحرية. أرادوا أن يصنعوا حياة تمزج بين العقل والحرية والطبيعة، واستعدوا أحياناً، مثل «تيوفيل دي فيو»، أن يضحوا بحياتهم من أجل مثلهم الأعلى- كانت لديهم رؤية «أبيقورية» للحياة وخاصة الشاعر «سانت آمان» الذي نجد في شعره أخلاقيات المتعة والإخلاص للطبيعة.

جاءت الكلاسية في تقنينها الذي بدأ بإنشاء الوزير «ريشوليو» للأكاديمية الفرنسية في ١٦٣٥ وازدهر في الجزء الثاني من القرن مع الحكم المطلق للويس الرابع عشر، حيث تبلورت في عشرين سنة روائع الفن الكلاسي من عمارة (قصر فرساى) إلى الفن التشكيلى («بوسان» و «للورين») والأدب مع «ترجيديات» «راسين» و«كورني» و«كوميديا» «موليير» وأشعار «لافونتين»، الخ.

اعتبر تاريخ الأدب الفرنسي، ويعتبر حتى الآن، أن القرن السابع عشر هو عصر الكلاسية. ويبدأ النقد قريباً فقط في اكتشاف روائع «الباروك» الذي قضت عليه الكلاسية، والتي سادت فيها صور المفارقة، كما في هذا المثل «لتيوفيل دي فيو»:

تحترق النار في الجليد

أصبحت الشمس سوداء

أرى القمر قد يسقط

وخرجت هذه الشجرة من مكانها[٢]

لكن قبل أن ننتقل إلى دلالة الكلاسية وطبيعة تقنينها والأعمال التي اشتهرت بها فرنسا في هذه الفترة، سنلقى نظرة على «الحذلقة» وهو تيار آخر من هذه التيارات التي سبقت الكلاسية مثلت نوعاً من المزج بين النظام والخروج عنه.

(٤) «**الحذلقة**» (La préciosité):

وهي نوع من الأدب الأرستقراطي الذي انتشر بين ١٦٣٠و ١٦٧٠ ومثّل نوعاً من الرقي والرفض لما اعتبر «فظاظة» النبلاء الريفيين، انطبقت كلمة «précieu» (١٦٥٤)(ومعناها الحرفى «ثمينة») على نمط من نساء الصالونات الذي انتشر في هذه الفترة. ومثلت حركة «الحذلقة» أيضاً معارضة الأرستقراطية للملكية. فكانت الصالونات تمثّل إلى جانب المناقشات في الحب ومآسي الحياة العاطفية وكراً سياسياً تدور فيه مناهضة السلطة الملكية من قبل البرجوازية.

يُعتبر «المتحذلقون» ورثة عصر النهضة في تمجيدهم للفرد ولتنمية الفضائل والإمكانيات الطبيعية لدى الإنسان. وكانت الحركة بشكل خاص حركة نسائية، أرستقراطية ضد قيود الزواج في نمطه التقليدى أي الخاضع لمؤسسة برجوازية وليس لميول شخصية. فكانت هذه الأمور تناقش في الصالونات وخرجت عن هذه المناقشات رواية رعوية عظيمة، تحكى معركة المشاعر لتحقيق الحب المثالي والقيمة وهي رواية **الأستريه** «لهونوريه دورفيه» (١٥٦٨ - ١٦٢٥).

أثرت هذه المجادلات على الارتقاء بالمشاعر الإنسانية من

ناحية وعلى تحسين اللغة من ناحية أخرى. ففرضت على اللغة ضرورة الوضوح والدقة، وأنشأت لغة التحليل التي سوف تميز الرواية الفرنسية فيما بعد، بدءا من **أميرة كليف** «لمدام دى لافاييت» في الجزء الثاني من القرن السابع عشر.

(٥) شاعر ما قبل الكلاسية: «ماليرب» (١٥٥٥ - ١٦٢٨):

«وأخيرا أتى ماليرب». جملة جاءت في **الفن الشعري** «لبوالو» أول منظّر للكلاسية الفرنسية. لماذا هذه الأهمية لشاعر ليس من أفضل الشعراء الفرنسيين، رفض مبادئ النهضة واختلف عن الشعراء «الباروك»؟

كان «ماليرب» شاعراً قليل الموهبة، لكنه كثير العمل وعاشق لكمال الشكل واللغة. وأخذ على عاتقة تحسين اللغة الفرنسية التي كانت ماتزال متغيرة الأشكال والنحو. فقنن النحو وبحث عن شعر رافض للحركة وللتناقض النظمي والمجازي. وخلق في شعره اتزان عالم جديد لا يبحث عما هو غير ثابت في الحياة، زائل وعابر كما فعل شعراء «الباروك». كان يبحث، كما فعل المعمار الكلاسي في البناء، عن أبدية الجواهر وصلابة الأشكال المنتظمة في القصيدة والبنية الداخلية للأبيات.

وبمجاورته للملوك والعظماء، استرد «ماليرب» تقليد شاعر البلاط الذي سوف يرثه أدباء الكلاسية.

(٦) الكلاسية والعصر الذهبي للأدب الفرنسي:

١- **السلطة/والتقنين:** أنشأ الوزير الفرنسي «ريشوليو» الأكاديمية الفرنسية في ١٦٣٥، كما سبق أن قلنا، وكانت وظيفة هذه الأكاديمية المعلنة تنظيم اللغة وتقنين الأدب. وكان دورها أيضاً إخضاع الكتاب والمفكرين لعين السلطة فارضة معيارها وحكم قيمتها لمدة قرنين تقريباً، أي حتى الثورة الفرنسية في ١٧٨٩. وبقيت بعد ذلك سلطة معنوية وتقييمية في النظرة الاجتماعية للفنون والآداب، لكن تلتها أنظمة أيديولوجية أخرى للدولة أكثر إقناعاً وفاعلية ، مع نمو الصحافة والنقد الصحافي، وتطور التعليم ودوره في ترتيب المكانة في الدولة الحديثة، واتجاهات الرأي حسب الأحزاب والمدارس والأذواق والانتماءات.

ثم ظهر في ١٦٧٤ **الفن الشعري «لبوالو»** (١٦٣٦ -١٧١١) الذي يمثل في الثقافة الفرنسية أول تقنين شامل للكلاسية، إذ أصدر المبادئ المختلفة التي تحكم الأنواع الأدبية والأسلوب والأخلاقيات، فالأنواع النبيلة هي، حسب نظرية «أرسطو» للشعر، التراجيديا والملحمة. أما الكوميديا، فسمح بها للتعبير عن الهزيل من الشخصيات والعادات الاجتماعية ونواقص الإنسان. أما الأسلوب فينبغى فيه الاتزان، أي الابتعاد عن الدونية وعن المبالغة في الرقي، كما أعلى «بوالو» قيمة العمل والتقنية على نزعات الحرية والخيال. وأقصى ما ركز عليه الفن الشعري هو أخلاقيات الفن ذاكراً مبدأي أرسطو: ضرورة المتعة والتعليم معا اللذين ينبغي أن يوصلهما الشعر. وأخيرا قنن «بوالو» لمبدأي «مشابهة الحقيقة» (le vraisemblable) و«اللائق»(la bienséance)، مؤسسا هكذا نوعاً من المعيار الأدبي الصارم الذي حكم علاقة الأدب بالكاتب والجمهور المثقف وكرس الدور الطبقي للأدب الرفيع حتى نهايات القرن الثامن عشر الذي سوف يشهد

تمزيق هذا المعيار من داخل الممارسات الأدبية للمجتمع، عبر تحولات المشروع الكلاسي وتسمية الرواية الفرنسية كنوع معترف به في جمهورية الفنون والآداب.

وقد كانت المدرسة الكلاسية، من إنجاز مجموعة الأصدقاء الأربعة: «موليير»، «راسين»، «لافونتين» و «بوالو»، تحت حماية الملك نفسه لويس الرابع عشر، الملك - الشمس الذي أخذ على عاتقة إلى جانب حكمه المطلق تشجيع الفنون والآداب والسيطرة عليها. وكانت من المبادئ الأساسية للمدرسة الجديدة: سيادة العقل وإطاعة القواعد ومحاكاة القدماء. والعقل هو العقل الأبدي للإنسان المتفق مع الطبيعة الأبدية دون أي اعتبار لشروط الزمان والمكان.

وأهم نوع أدبي خرج من هذه المبادئ هو التراجيديا، التي فُرض عليها احترام قواعد مختلفة مثل ضرورة الفصول الخمسة والوحدات الثلاث: الزمان والمكان والفعل، إلى جانب تقنيات أخرى مثل ضرورة تقديم الحبكة والشخصيات الأساسية منذ البداية، ضرورة ألا تبقى الخشبة المسرحية فارغة وأن تنتهي المسرحية بالانتهاء المأساوي لجميع فاعلي الحبكة، بينما كان ينبغي أن تسود اللغة والشخصيات النبيلة، رفض الدناءة أو العنف على الخشبة في تقسيم صارم للأنواع: التراجيديا تمثل المأساة والتعاسة، أما الكوميديا فيسكنها الضحك والهجاء والسخرية.

القانون الأساسي للكلاسية هو -إذن- التوازن الذي ظهر أساساً في المعمار الهندسي، مثل «فرساي». فينبغي هنا أن يخضع كل تفصيل للمجموع، ألا يميز عنصر على عنصر آخر. ففي «التراجيديا» مثلا ينبغي أن تكون جميع الشخصيات موجودة أو معلن عنها منذ الفصل الأول، وألا تنتهي المسرحية قبل تحديد مصير

جميع الشخصيات وأن تتطور أحداث الحبكة تدريجياً في حلقات شبه متساوية الطول عبر المسرحية، ألا تنمو وحدة مسرحية على حساب الأخريات وأن تدمج كل شخصية في حدث يهم الشخصيات أجمعها.

فالتوازن هو توازن بين الخاص والعام، بين التجذر في الواقع والمثال الجمالي، بين العقل واللاعقل، بين النظام والخلل، تقول «أميرة كليف» في الرواية التي تحمل اسمها: «أعترف أن العواطف من الممكن أن تقودني ولكنها لا تستطيع أن تعميني». ومع ذلك، وهنا تكمن عظمة الأدب في اختراقه لشروط إقامته. نجد الكثير من الأعمال، رغم خضوعها لهذه المبادئ العامة وحرصها على الاتساق الأسلوبي والجمالي مع متلق محدد في إطار البرجوازية الصاعدة والنبلاء الذين تم السيطرة عليهم من قبل الحكم المطلق، رغم حرصها على مشابهة الحقيقة واللياقة، تتجاوز هذه الشروط لتصور عواطف وأيديولوجيات الفترة في الإطار الفكري الذي نجد أفضل تحديد له في كتاب «لوسيان جولدمان» المهم: **الإله المختفي**(٣).

(ب) الأعمال الكبيرة:

لم يخضع أبدا «**كورني**» (١٦٠٦ - ١٦٨٤) لشروط الكلاسية، إلا في حدود شكلية وعامة. وتشهد معركة «السيد» في ١٦٣٧، أن فرض القواعد الكلاسية لم يأت بسهولة. فقد أثارت «السيد» غضب بعض البلاغيين باختراقها مبدأ «مشابهة الحقيقة»، لكن جاء للدفاع عنها «شارل سوريل»، مستنداً إلى حب الجمهور للمسرحية. فتشهد هذه الأهمية المبكرة المعطاة «لمشابهة الحقيقة» أن استعارة هذه القاعدة الأرسطية قد تماثلت في القرن السابع عشر «باللياقة»، أي ما ينبغي أن يقال وليس فقط ما يمكن أن يصدق. فكما قال جيرار

جينيت:

«في الواقع، تتفق مشابهة الحقيقة» و« اللياقة». على معيار واحد، أي «كل ما هو مناسب لرأي الجمهور» [كما قال «رابان» أحد البلاغيين المعاصرين].

فهذا «الرأي» الحقيقي أو المفترض هو بدقة كافية ما نستطيع أن نسميه اليوم أيديولوجيا، بمعني جسد من الحكم والأفكار المسبقة التي تكوِّن رؤية للعالم ونظاماً من القيم في آن»[٤].

وسادت رسم البطل الكورنيلي دائماً رؤية بطولية للعالم، فروسية حتي، لا تدخل في إطار البلاغة الكلاسية، فيتميز هذا البطل بقيمه العليا، ورومانسيته أحياناً، المناسبة ربما لقيمة البطولة الأرستقراطية السائدة في النصف الأول من القرن السابع عشر. ربما ونجد في هذا القرن كما قال «پول بينيشو» في كتابه **أخلاقيات القرن العظيم**[٥] دائماً الأخلاقيات الثلاثة: البطولية والمسيحية والدنيوية. في بداية القرن تسود الأولى ثم يشهد القرن المعركة بين القيم الدينية والقيم الدنيوية، لتنتصر القيمة «الجانسينة» كما رأى «جولدمان»، أي رفض العالم المليء بالمساومات لاختيار رؤية الدين المطلق والخروج من العالم، مما يفسر الرؤية «التراچيدية» للعالم التي انتصرت في مسرح «راسين» وفي «تأملات» «باسكال»، كما يعتقد ويبرهن «جولدمان» في كتاب الإله المختفي.

لكن في مسرح «راسين» (١٦٣٩ - ١٦٩٩) أيضا لا نجد رؤية أحادية بل خليطاً من القيمة الشعرية والتصور البليغ لعالم قاس تسوده مشاعر العشق والغيرة والحروب وقسوة المصير. فلا نجد فيه رؤية خالصة للإنسان «الأبدي» حسب النظرية الكلاسية. فبطل «راسين»

خليط من الإنسانية العميقة والخضوع لمعايير زمانه ومكانه: فالشخصيات والحبكة تعكس طبقات سائدة للمجتمع تعيش بين هم العشق والمصالح السياسية، ويتخلل أسلوب هذه النزعة التحليل النفسي، وهو قيمة أساسية في الأدب الفرنسي.

نجد نفس التطور في الرواية الفرنسية التي انتقلت من تيارات بداية القرن -رواية بطولية وفروسية أو بدايات النقد الساخر في الرواية الواقعية عند «سوريل» و «سكارون»- إلى الرواية النفسية أو رواية التحليل النفسي في هذا الإطار «المأساوي» للأخلاقية «الجانسينية» المواكبة لهزيمة الأرستقراطية وصعود الحكم المطلق. وتمثل هذه النزعة الجديدة «أميرة كليف ١٦٧٨» لمدام دي لافاييت (١٦٣٤ - ١٦٩٣) التي انطلقت من إطار تاريخي لتخضع تماماً، لأسلوب التحليل النفسي الدقيق لنمو الحبكة حسب تطور كل الشخصيات وعلاقاتها ببعضها البعض حول قصة الحب غير المتحققة بين الأميرة المتزوجة وحبيب قلبها الذي يشبه البطل الكورنيلي الكامل في الجمال والجسارة والفضيلة.

أما الإرهاصات الأولى للنقد وللسخرية فنجدها في بداية القرن في روايات «شارل سوريل» و«سكارون» ثم في النصف الثاني من القرن عند «موليير». ففي «فرانسيون» (١٦٢٢) يصف **«سوريل»** الأوساط الدنيئة التي يتجول فيها بطل مغامر، في تقليد الرواية «البيكاريسك» أما **«سكارون»** فيسخر في **الرواية المضحكة** (١٦٤٩ - ١٦٥٧) من كثير من الشخصيات والمؤسسات في زمنه: المحامي،ضابط البوليس، الفنان الفاشل، الخ. فالرواية مليئة بعناصر «اللامشابهة للحقيقة» في الحبكة والمواضع، لكنها قريبة من حقيقة اللغة والشخصيات النمطية المختلفة. سوف يزول هذا التقليد الساخر والنقدي في رواية القرن السابع عشر، لكنه يظهر بشكل آخر في

المسرح الكوميدي «لموليير».

تعلم «**موليير**» (١٦٢٢ - ١٦٧٣) صنعة المسرح من خلال خبرة شاقة وطويلة في أقاليم فرنسا وعرف الأشكال المختلفة للمسرح الشعبي في المعارض والاحتفالات. وفي ١٦٤٣ عندما تعرف على الممثلة «مادلين بيجار» رفض الحياة البرجوازية اليسيرة التي كان يوفرها له أبوه التاجر الغني ليتجول معها في الأقاليم، منشئاً، معها ومع أسرتها «المسرح المجيد»، الذي لم يستمر بسبب إفلاس الأسرة الممولة له. فاستمر «موليير» في تجولاته، تعرَّف على أشكال المسرح الإيطالي وعمَّق خبرته بالخشبة. لكنه لم ينجح اجتماعيا إلا عندما نال حماية الملك «لويس الرابع عشر» في إطار المجموعة الرائدة للكلاسية التي ساندها الملك، أي بعد ١٦٦٠.

وفرض «موليير» نفسه كأهم كتاب ومخرجي المسرح الكوميدي بأن جمع في مسرحياته بين حيوية الحركة والحوار وسخرية النقد ومتعة المشهد.

لكن على عكس «التراجيديا» التي احترمت رفض امتزاج الأنواع، «الجادة» و «الساخرة»، نجد في كثير من «كوميديات» «موليير» هذا المزج بين الموقف الهذلي والدرامية في القص أو في رسم الشخصية. ومن المسرحيات المشهورة التي صورت هذا دراما **دون جوان** و**ترتوف** (المتدين المنافق) **وكاره المجتمع**.

ويتكَّون الأدب الفرنسي في عصر الكلاسية أيضا من أنواع صغيرة كالتأملات والأحكام والخطابات، إلخ. ففي **أحكام** «**لاروش فوكو**» (١٦٦٥) نجد تسلسل أفكاره السوداء في أنانية الإنسان ودافع المصلحة في إدارة سلوكه. أما «**لابرويير**» فيصف في **بورتريهاته** (١٦٨٨) شخصيات ومواقف مختلفة من زمنه، الساخرة

منها (رجل الحاشية الملكية وتملقه للعظماء) أو التعيسة: فقر الفلاح أو قسوة الحرب. أما في **أفكار** «باسكال» (١٦٧٠)، فقد وجد «جولدمان» أهم انعكاس لرؤية العالم «الجانسينية»، «المأساوية» في القرن السابع عشر، الموازي لمسرح «راسين» على مستوى الفكر.

كان «**باسكال**» (١٦٢٣ - ١٦٦٢) الشاب عالماً ماهراً في الرياضة والفيزياء، حيث قيل أنه اكتشف في سن الثانية عشرة فروض «أقليدس» الاثنين والثلاثين. وبعد الاندماج في حياة الدنيا والمجتمع عاش أزمة روحية وترك العالم ليختار مذهب «الجانسينية». ودون أن يتخلى عن أبحاثه في الرياضة البحتة كرس حياته وفكره للدفاع عن الدين والحياة الزاهدة. أقام معركته الأولى ضد الآباء «اليسوعيين» الذي كان ينقد مساوماتهم مع الكنيسة والسلطة. ثم وسع فكره وعمقه ليكتب عن مصير الإنسان في الحياة. بين لانهائية الزمن ووضعه المحدود في الزمان والمكان، بين طموحاته الكبيرة وإمكانياته المحدودة. وخرج من هذه التأملات عمله الكبير: **الأفكار**، الذي يعتبر من أهم تأملات القرن السابع عشر في الإنسان والدين والعالم. وتمتلئ الأفكار بالاعتبارات الخاصة بزمن الإنسان في العالم ومحدودية رغباته، وربما تحت تأثير «مونتنى» يرجع في كتابته موضوع زوال الزمن:

«لا نتمسك أبداً بالحاضر، نتذكر الماضي ونتنبأ للمستقبل» ومن هنا تأتي المفارقة اليائسة، لأن الحاضر فقط نمتلكه، ورغم هذا فالحاضر يهرب دائماً فلا نحصل أبداً السعادة.

«كذلك لا نعيش أبدا ولكن نأمل أن نعيش وفي إعدادنا دائماً أن نكون سعداء، فلا مفر من أننا لا نكون أبداً سعداء».

ويدرك «باسكال» أن الفكرة تهرب منه في اللحظة ذاتها التي

يكتبها، ويعبر عن معاناته:

«هو شيء فظيع أن يزول كل ما نمتلكه».

وفي **أفكار** أخرى يتمرد ضد دناءة الإنسان:

«إن قلب الإنسان مقعر ومليء بالقمامة»(٦).

وهكذا تغيرت نغمة الخطاب الفكري - الأدبي في أواخر القرن السابع عشر وقدمت عبر كتابات «لاروش فوكو»، «لابروييير»، «باسكال» رؤية «مأوساية» للإنسان، واعية رغم التسليم ببداية عصر الفردية وظهور الفرد- بتعاسة الإنسان الأساسية في سجن محدوديته وأنانيته ونزعته إلى المصلحة الفردية. واكبت أيضا هذه الكتابات المرحلة الأخيرة لحكم «لويس الرابع عشر»، عندما فقد بلاطه رونقه، الذي وضحته كتابات «مدام دي سيفنييه» في **رسائلها** إلى ابنتها أو «سان سيمون» القرن السابع عشر في **مذكراته** والذي كون الخلفية الزمكانية لرواية «مدام دى لافاييت» **أميرة كليف**، وعندما وقع «لويس الرابع عشر» في ظلام الحكم الفردي، القامع للحريات. مع ذلك فقد خرجت في أواخر القرن ثلاثة أصوات مغايرة للنغمة السوداء، الأول صوت «فينلون»، المعروف للقارئ العربي عبر الترجمات العديدة لعمله الأساسي **تليماك** وأشهرها ترجمة رفاعة الطهطاوي في منفاه بالسودان، وصوتان آخران اعتبرا في تاريخ الأدب الفرنسي أوائل رجال التنوير الفرنسي في القرن الثامن عشر: «فونتينل» و «بيل». ظهرت تليماك «لفينلون» (١٦٥١ - ١٧١٥) في ١٦٩٩، أي في نهاية القرن تماماً -وقد كُتبِ هذا العمل كاستجابة لطلب البلاط، بغرض تربية وارث العرش «الدوق دي بورجوني». ورغم هذه الغاية الملكية استطاع العمل أن يقدم للقارئ صورة طوبائية، وراء قناع أسطورة «يوليسس» في هذه «**الأوديسة**» الجديدة، أي صورة مثالية للمجتمع الأفضل،

مجتمع يسوده العقل والحرية لأنه كما يعلن «فينلون»:

«بم يستمتع الحاكم حين يحكمها (الشعوب) ضد رغبتها؟ [...] أن تحكم الشعوب ضد رغبتها يجعل من الحاكم إنسانا في غاية التعاسة، كي يستمتع بالشرف المزيف بأن يكون مستبداً. فالحاكم الغازي هو إنسان تعطيه الآلهه للجنس البشري حين سخطها منه، حين غضبها، من أجل تدمير العروش، وإشاعة الرعب والفقر واليأس في كل مكان، لتصنع العبيد في كل مكان يوجد فيه رجال أحرار» (**تليماك**، الكتاب السابع).

وقد أثر هذا العمل كثيراً في فكر وأدب القرن وأدب القرن التالي، وخارج فرنسا كنصيحة من الحكيم إلى الحاكم في الحكم العادل والمستنير، ولذلك تحول إلى مثل أعلى للإصلاحية البرجوازية للطبقات الوسطى في صعودها إلى السلطة.

أما مع «**فونتنيل**» (١٦٥٧ - ١٧٥٧) و«**بيل**» (١٦٤٧-١٧٠٦) فنجد أنفسنا أمام أول ممثلي الرغبة الجذرية في عالم فكري جديد ينشر مملكة العقل والعلم، متجاوزا التوفيق الذي حاوله القرن السابع عشر بين العلم والدين، بين الدنيا والآخرة، بين السلطة والشعوب.

بدأ «فونتنيل» حياته في الصالونات، يلمع فيها بفكره النفاذ وكتاباته المختلفة، لكنه كان أيضاً رجل علم متجول في الأوساط العلمية التي كانت تنافس «ديكارت» وتحاول تعميق مبدأ الشك في كل شيء لم ينظر إليه العقل. وتأثر «فونتنيل» في هذا الإطار بأفكار «جاسندى» العالم المادي. واستكمل دراساته في الرياضة والفيزياء ونشر أهمعملين له: والكمي **حديث في تعدد العوالم وتاريخ**

التنبؤات. ووجه سهامه في هذين العملين ضد سطوة الأفكار المسبقة والغيبية الدينية والنظريات المزيفة المستقرة في ثقافة عالم معاصريه الأيديولوجي.

في العمل الأول يرجع إلى نظريات «جاليلو»، «كوبرنيك»، «كيبلير» «ديكارت» في الأفلاك ليثبت معهم تعددية العالم ضد فكرة الأرض الثابتة. في نفس الوقت حاول أن يكتب في هذه المواضيع بأسلوب تخييلي، حواري، كي يفهم القارئ غير المتخصص دون أن يقع في التبسيط المخل. فأقام هكذا الأسلوب الأساسي لخطاب القرن الثامن عشر، عميق الفكر، أنيق الكتابه.

أما العمل الثاني فيتوجه بشكل أوضح للذهنية الدينية، إذ يحاول إثبات إمكانية التفسير العقلاني للمعجزات والتنبؤات. يستطيع الإنسان أن يفسر هذه الغيبيات، حسب «فونتنيل» بشرط أن يتجاوز الخوف، كسل الذهن، المحافظة، من أجل الفكر الحي والذكاء المتنبه.

ففي «سجال القدماء والحداثيين» الذي ساد أواخر القرن، نجد «فونتنيل» من أنصار «الحداثة»، أي في هذا الزمن، التقدم وتفوق معارف اليوم على معرفة الأمس. وأثر «فونتنيل» بمواقفه على أهم فلاسفة القرن الثامن عشر وخاصة الماديين، الجذريين منهم مثل «لامتري»، «ديدرو» «هلفسيوس»، مما جعل «ديدرو» يقول أن لفلاسفة القرن الثامن عشرة «معاصرين في حكم لويس الرابع عشر»

أما «بيل» الذي رأى فيه كارل ماركس الأستاذ الأول لفلاسفة القرن الثامن عشر، وخاصة «لديدور»، في رؤيتهم العقلانية للعالم، فربط بينهم وبين التراث النضالي لكتاب النهضة وبادر بدور الفيلسوف الناقد للفكر السائد: فتحمل المعارك الفعلية ضد السلطة من أجل مناصرة أفكاره، هذا الدور الذي استقر في القرن الثامن عشر كأهم

علامة لنمط وأسلوب مفكر التنوير، المؤمن بالعقل والعلم، والمستعد لدخول النضال الفعلي من أجل نصرة فكره.

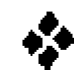
نشأ «بيل» في أسرة «بروتستنتية» وبلغ في جو محاربة «لويس الرابع عشر» لملّته. فقبل «إبطال مرسوم نانت» الذي كان قد أعطى للدين البروتستنتي حق الوجود، وحاولت الكنيسة أن تكسب البروتستنتيين» بالسجال أو الإفساد، فاستجاب «بيل» فترة قصيرة، ليرجع إلى ملته بعد ذلك واضطر أن يهاجر من فرنسا ليعيش في هولندا ويعمق، في جو أكثر حرية، أفكاره وكتاباته.

وأهم ما كتبه «بيل» **القاموس التاريخي والنقدي** (١٩٦٥- ١٦٩٧)، وهو قاموس راصد «لأخطاء» المفكرين والمنظرين. فمثل «فونتنيل»، حاول محاربة الإيمان بالمعجزات محاولاً إقامة العقل «كالمحكمة العليا والتي تحكم في النهاية وبدون استئناف كل ما يعرض علينا». وكان يبعث مختارات من كتاباته إلى فرنسا. ولكنه عاني أيضا من السلطات الهولندية «الحرة» لجذرية فكره العلمي والمادي، إذ بدا قاموسه كأول عمل كبير ضد الأيديولوجية الدينية المدرسية، موصلاً تشكيك «ديكارت» إلى أبعد حدوده.

كان تأثير القاموس عظيماً. ويقال إن قراء سنة ١٧١٥ كانوا يقفون طابورا في المكتبة الملكية لاستشارته. وعبر «فولتير» ثم «ديدرو» عن إعجابهما الشديد «بلاجئ روتردام»، وتحدث «فولتير» عن «بيل الأبدى، أول الجدليين وفلاسفة الشك، شرف الجنس البشري، مؤلف أول قاموس للتعقل، نستطيع أن نتعلم كيف نفكر من خلاله». ما يميز «بيل» ضمن معاصريه وحتى مفكري القرن التالي هو رفضه للتفاؤل الدجماتي ووعيه الشديد بالتناقضات والجدل: فيبدو «لبيل» الطريق واضحاً فيما يخص علوم الطبيعة، لكن يظهر التردد والقلق في

دراسة الإنسان ومجال المشاعر والإحساس، الوعي والحياة الاجتماعية. فهنا ندخل في مجال الحركة والتركيب.

وأظهر «بيل» الدور الإيجابي للتناقض بين الإنسان والطبيعة في تقدم المعرفة وحركة الكينونة. في هذا التناقض يتعلم الإنسان ويتجاوز الشر ويثقف نفسه. فكان «بيل» أول مثقف يستعمل كلمة الثقافة بهذا المعنى الجدلي، فاتحا الطريق أمام «ديدرو» ومبادرا بدلالة جديدة سوف تميز ثقافة التنوير والفكر النضالي للقرن الثامن عشر.



الفصل الرابع

القرن الثامن عشر

التنوير ونشأة الأنواع الحديثة

«عصر التنوير» بين حركة الفكر وتغير الجماليات:

يعتبر «عصر التنوير»، أو القرن الثامن عشر، أهم علامة في طريق الثقافة الفرنسية الحديثة، ربما في الثقافة العالمية. يلخص عادة بسرعة على أنه عصر العقلانية وانتصار درسي الطبيعة والعلوم. أو يرفض من اليمين على أنه عصر إلحاد ومن اليسار على أنه أيديولوجية البرجوازية المنتصرة على الإقطاع. صحيح أنه ترك للإنسانية أهم ثورات العالم الحديث، ثورة ١٧٨٩، وأعظم وثيقة حتى الآن لحقوق الإنسان. لكن أي إنسان[١]، إذ تمثله قلة في البلاد الثرية، بينما مازال باقي العالم يعاني من المجاعات والأمية، وبينما يقع إنسان العالم الأول العادي، فريسة لمجتمع استهلاكي يغربه عن حاجاته الأساسية ليخضعه لإغراءات مزيفة تقضي ربما على إنسانيته العميقة، وبينما استعمل جزء من تراث التنوير في استعمار شعوب العالم بحجة «تحضيرها» وفرض النمط الواحد لتقدم المجتمعات؟

وكل هذا صحيح. إلا أن «عصر التنوير» ترك لنا في الأعماق تراثاً نقدياً وفكرياً وجمالياً يشرف الإنسان والإنسانية جمعاء، حتى وإن ظل جزءاً عظيماً من هذا التراث غير موظف لسعادة الشعوب ولإرضاء حاجاتها الأساسية. ترك لنا عصر «التنوير» أهم صيغة لاستعمال العقل

في السيطرة على الطبيعة عبر دروس التجربة والعلوم الطبيعية، وأعظم حلم للحرية، ورؤية أساسية لنمو الفرد، المواطن الواعى بحقوقة وواجباته والإنسان الراغب في اكتماله الدنيوى والروحى معا[٢]. وليس من الغريب أن كتب باحث فرنسي رسالة للدكتواره من سبعمائة صفحة عن **فكرة السعادة في القرن الثامن عشر بفرنسا**.

ظهر «التنوير» في ظروف غاية في الاضطراب. شهدت فرنسا القرن الثامن عشر بعض التقدم من ناحية: من ١٩ مليون نسمة في ١٧١٥ ارتفع عدد سكان فرنسا إلى أكثر من ٢٦ مليون نسمة في ١٧٨٩. ورغم استمرار وفيات الأطفال الكبيرة، فقد تعدى معدل الحياة الخمسة وعشرين سنة، تضاعف الإنتاج الحرفي والمانيفاتوري، ازداد الإنتاج الزراعى إلى ٦٠٪ كما تفاقمت التجارة الخارجية إلى خمسة أضعاف. ارتفعت الأسعار إلى ٣٠٪ ولكن لم ترتفع الأجور بنفس النسبة. فحدث خلل عظيم في المجتمع. من ناحية أخرى ازدادت فروق الطبقات بين المدينة والريف، بين العاصمة والمدن الأخرى بين البشر في داخل المجتمع الواحد. انتشر الفقر في الريف وسرعان ما ظهر أن «النظام القديم»، كما ستسميه الثورة الفرنسية، كان عاجزاً تماما عن النهوض الاقتصادى بالدولة الفرنسية.

عاش هذا العصر أيضاً القمع الشديد لحرية الفكر والكتابة فكان يطارد رجال الفكر والكتّاب، وتحرق الكتب وتراقب المسارح وتمنع الروايات. فرض النفي على «فولتير» والسجن على «ديدرو»، بينما استمرت الكتب تطبع خارج فرنسا، في «هولندا» بالأحرى، وترجع إلى البلاد ليتداولها القراء. ورغم أن الأيديولوچية الرسمية استمرت تفرض على الكتابة التقنين الكلاسي الذي ينظم المسرح والملحمة ويرفض

الرواية، تغيرت الأنواع الأدبية من الداخل، تمزقت وحدة «التراجيديا» وتحطمت الحدود بين «التراجيديا» و «الكوميديا» لتنشأ «الدراما البرجوازية». أما الرواية ففرضت نفسها كأهم نوع ساخر ومتضمن لصراعات المجتمع وتناقضاته وانحلاله في نهاية القرن مع «كودرلو دي لاكلو» و «الماركيز دي ساد». وعبر جميع هذه التغيرات سطعت في الفكر والرؤية والجماليات قيمة أساسية تبقى حتى الآن منارة للإنسان والإنسانية: النقد. نقد الأنظمة والمؤسسات، نقد الخطاب السائد والأسلوب، نقد الماضي واستعمال رجال الدين للدين واستعمال السلطة للخرافة، نقد آليات السجن والتعذيب لقهر الجسد ونقد الرقابة والحرق والنفي، والمنع لقهر الفكر والكتابة. رفض «عصر التنوير» كل هذه الآليات والقيود وربما يبقى لهذا السبب الأساسي فخراً، ليس فقط لفرنسا وتراثها الإنساني، بل للبشر جميعا.

فقد تشرت الكثير من أعمال الكتاب خارج فرنسا: قاموس «بيل» في «روتردام» **وروح القوانين** «لمونتسكيو» في جينيفا، **العقد الاجتماعى والخطاب في اللامساواة والهلويز الجديدة** «لروسو» في أمستردام. وكانت الأعمال تنشر أحياناً في فرنسا لكن تحت اسم ناشر أجنبي مثل **الإيميل** «لروسو» التي نشرت في باريس تحت اسم ناشر هولندي، والقائمة عظيمة لاعتقالات الكتّاب والناشرين (٨٦٩) في الفترة بين ١٦٦٠ و ١٧٥٦) وللأعمال الممنوعة، من الأعمال المهمة مثل **العقد الاجتماعي** أو **الموسوعة** أو **في الروح** (المقال الفلسفي المادي «**لهلفسيوس**») إلى مسرحية ما ساخرة أو رواية من الروايات غير محترمة للآداب العامة أو الأخلاقيات. ولم يكف فلاسفة وكتاب «عصر التنوير» عن الاحتجاج، وهناك قائمة مهمة من المراسلات مع السلطة والعرائض «لروسو»، «ديدرو»، «فولتير» أو الكاتب المسرحي «بومارشيه». قال «ديدرو» في خطاب

إلى رقيب:

وإذا نظرتم إلى هذه المنتجات على أنها منبع للفساد، ستكونون فقراء ومخبولين، وليس أقل فسادا. هل ازدادت استنارة العصر، أم أنتم الذين لم تستنيروا بمقدار العصر؟ لا تحبون الذين يفكرون. لأنكم تخافون الفكر»(٣).

ولم تكف الكتب والأفكار عن أن توزع وتقرأ. وقد سبق حركة «التنوير» المزدهرة في نصف القرن، الكثير من الكتابات السرية التي كانت توزع منذ نهايات عصر «لويس الرابع عشر». فكانت هذه المطبوعات تنشر فكراً ناقداً للنصوص المقدسة على نحو «سبينوزا» وفكرا مادياً في تراث «الليبرتينيين» المؤمنين بالطبيعة مثل «جوردانو برونو» و «كامبانيلا» في التجديد المادي الذي طبعه على نظرياتهم الفيلسوف «جاسندى». وانتشر أيضاً بعد ذلك في نفس السياق الفكر العلمي، حيث انتصرت فيزياء «نيوتن» في ١٧٣٠ على نظام «ديكارت» العلمى بفضل لجوئها إلى الملاحظة والتجربة وتخليها عن الفكر «الميتافيزيقي». فانتشرت نظرية «نيوتن» في الجاذبية العالمية وأثّر «لوك» على انتشار مفهوم التجربة العلمية. أما في المجال الديني قبل المعارك الكبيرة ضد التعصب، انتشرت الرؤى العقلانية لتفسير المظاهر والنصوص. وبالطبع لم تتأخر النصوص السرية السياسة. فبدأت مبكراً صراعاً ضد الحكم المطلق وإن لم تصل إلى التشريع ونقد أساس الحكم الذي سوف يتبلور في نهايات القرن. فقد أعدت هذه الكتابات السرية أرضية خصبة لفكر التنوير وآدابه فيما بعد، وفكر «التنوير»، كما سنرى، ليس فكراً واحداً، دجماتيكياً، كما سوف يقدمه أيديولوچيو «التنوير» الذين يبررون صعود الطبقات الوسطى في المجتمعات لإخفاء غياب العدالة الحقيقية في المجتمع، فكثيرا ما يحولونه إلى وعي زائف. إن التنوير الفرنسي في القرن الثامن عشر متنوع ويحمل جدل خيره وزيفه.

(١) فكر التنوير:

مونتسكيو :(١٦٨٩ - ١٧٥٥) لم يعرف «مونتسكيو» مثل من تلاه من مفكرين في القرن الثامن عشر اعتقالات «الباستيل» أو «فانسان» ولم يعرف النفي والقمع السياسي أو الفكري. كان يجيد فن الحياة السهلة بين أرضه وأوساط القضاء في برلمان مدينة «بوردو» وإقاماته في باريس. واتهمه «فولتير»، «هلفسيوس» و «كوندورسيه» بالمساومة مع الأفكار المسبقة. وفعلاً لا يبدو الآن وجه «مونتسكيو» في سياق الفكر البرجوازي الصاعد، المستقر، في ثوب المتمرد والغاضب من التنويريين الأكثر جذرية. يقول عنه «لويس ألتوسير»: «خدم هذا المعارض اليميني في بقية العصر جميع المعارضين اليساريين، قبل أن يعطي أسلحة في مستقبل التاريخ لجميع الرجعيين [٤]. وبالفعل، من ناحية «التنوير» دافع «مونتسكيو» عن الحرية والتسامح مع جميع الأديان والملل كما رفض الممارسات غير العادلة أو التعسفية. كان أول من حاول الربط بين القوانين والأشياء، بين القوانين وبعضها، أي أن يبحث عن «روح القوانين» أو علتها الأساسية المستمدة من الواقع. لكنه أيضاً استمر مرتبطاً بعقلية الإقطاع، إذ كان يرى أهمية التمسك ببعض الأعراف والامتيازات. وإذا أراد مثل رجال عصره سعادة الإنسانية جمعاء، لم يرها أبداً في المساواة بين البشر، ورغم بحثه عن علل القوانين في الواقع المادي، كان يؤمن بأن وراءها «قوانين أبدية». ويبقى «مونتسكيو» في تاريخ «التنوير» هذا الفليسوف المعتدل الذي آمن بتشريعات حقوق الفرد وواجباته، وبادر بالدراسة العلمية للوقائع الاجتماعية، فاتحاً الطريق أمام أجيال من علماء الاجتماع، ومع ذلك لم يقطع تماما مع فكره السابق وذهنيته الإقطاعية.

كان يجيد السخرية والذكاء والقراءات الكثيرة المتأملة. يقول

إن **روح القوانين** (أهم أعماله)، ثمار عشرين سنة من القراءة والسفريات وتأمل الفروق والثوابت بين البشر. وبالفعل كان «مونتسيكو» من أول مفكري العصر الحديث في فرنسا الذي عمق فكر «مونتني» وأسس أرضية دراسة الاختلاف بين القوانين والعادات والبشر مع الإيمان بأن هناك قانوناً للاختلاف وأن هذا التنوع ليس عفويا أو تعسفياً. وربما لأنه كان يستمد العلة الأولى من الثابت الأبدي، لم يعد من «آباء» الأنثروبولوجية الحديثة التي نسبها «ليفي - ستراوس» إلى «جان جاك روسو»[٥].

لقد ترك مونتسكيو عملين أساسيين: **الرسائل الفارسية** (١٧٢١) **وروح القوانين** (١٧٣٤ - ١٧٥٠)، وضع في الأول -بشكل روائي وتخييلي- وفي الثاني -بشكل المقال والدراسة- رؤيته في الثابت والمتنوع. ففي **الرسائل** نمًا فكرة «الكوزموبوليتي»، أي العالمي، أو المتنبئ «للعالمية» التي سوف تسود فكر «التنوير» في تصور سافر نرى في هذا العمل فارسين يتجولان في باريس، مثيرين دهشة الباريسيين بمظهرهما ولبسهما الغريب، بينما يعيش البطل الأساسي، الفارسي، مواجهة «الشرق والغرب» في التمزق والمعاناة مثل رفاعة الطهطاوي في باريس، يتأمل البطلان عادات النساء الفرنسيات والحرية السياسية التي تؤرق «أوزبيك» الفارسي وهو منفي من قصر يسوده الاستبداد. ومن خلال المغامرات والرحلات التي تجمع بين السخرية («كيف يستطيع الإنسان أن يكون فارسياً»، أي آخر) والقسوة (الانتحار والمصير المأساوي لنساء قصر «أوزبيك»)، تظهر الفكرة الجوهرية «لمونتسكيو» الفضيلة تنتج من اتفاق الإدارة والسلوك، أي من القيادة الرشيدة للحياة.

أما في **روح القوانين** فيضع «مونتسكيو» المبادئ العامة لتنوع السلوك، حسب رؤيته، فيرى الفيلسوف أن اختلاف المجتمعات

المدنية وتناقضاتها ترجع إلى قوانين، تخضع بدورها لقوانين وضعية ينبغي استخراجها: فوراء الظاهر المتنوع هناك جوهر أساسي، ثابت. وجعله هذا الفكر يبحث عن طبيعة الحكم وعلاقته بالبيئة والطقس والاقتصاد والدين والتجارة والعادات. وإن استمد أساس فكره من سياسة «أرسطو» ورؤيته لأنماط الحكم (الديمقراطي، الأرستقراطي والاستبدادي)، كان «مونتسكيو» أول من درس العلاقة بين نمطية هذه الأنظمة والواقع الاجتماعي بهدف نقد الحكم المطلق وتنظيم التشريع الوضعي. لكن على عكس مفكري الثورة الفرنسية، كان «مونتسكيو» يرى أن «الملكية هي الحل السياسي الوحيد» لأنها تستطيع أن تحافظ على توازن القوى الاجتماعية. أكثر من منظِّر للثورة يبدو إذن «مونتسكيو» بوجه فيلسوف التاريخ.

فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨): مع «فولتير» نجد أنفسنا أمام توجه آخر «للتنوير» شخصية فذة ومتناقضة. مفكر لاذع في النقد والانتقاد. مناضل حي في الدفاع عن المظلوم وضحية الفكر المتعصب. رافض للأنظمة الاستبدادية وللتعصب الديني وعاشق للمال وللحياة الدنيوية. «ابن طبيعى» لنبيل تخلى عنه، كما ظن في أسطورته الخاصة، كره النبل والنبلاء ليتجه نحو إقامة ثروة خاصة عبر التجارة والتعامل المالي، كأول رأسمالي ورجل أعمال في تاريخ فرنسا الثقافي،. بدأ حياته الثقافية في أوساط «الليبرتينين» مما أدى به إلى سجن «الباستيل» لمدة أحد عشر شهراً في الثالثة والعشرين من عمره. وكانت أول مواجهة له مع السلطة والاستبداد. «وكذلك تعلم حسب قول « فارلو » « قيمة الحرية ».

بنى فولتير استقلاله الفكري والاجتماعي ضد قمع النبلاء بالمال والرغبة في الثراء المادي وخاض في الحياة طريقين موازيين: طريق البرجوازي الجامع للثروة وطريق الأديب المفكر. دون أن يكف أبدا عن

تأسيس حرية الفكر والإيمان، مغرقاً السلطات بخطاباته الاحتجاجية في كثير من قضايا العصر الاستبدادية، مستخرجاً آراءه عبر دروس الفلسفة والتاريخ، مقنعاً فكره في ثوب التخييل (المسرح أو القصة الفلسفية)، وعرف السجن والنفي في مراحل مختلفة من حياته.

علمه نفيه في إنجلترا قوة البرجوازية التجارية والمالية وأبدى إعجابه بها في أول عمل مهم له: **الرسائل الإنجليزية أو الرسائل الفلسفية** (١٧٣٨) التي يتغنى فيها بالتسامح الديني الموجود في بريطانيا العظمى وتقدم العلوم والفلسفة فيها. وتأثر فولتير بالفعل بالفكر التجريبي «للوك» «ولهوبز» وبلورتهما لمفهوم الفرد، الحجر الأساسي للأيديولوچيا البرجوازية التي يعتبر فولتير من أهم مؤسسيها.

كان يقترب من السلطة في حلمه «بالملك المستنير» وسرعان ما يختلف معها بسبب حرية لهجته وسرعة غضبه وخاصة بسبب استبداديتها الأساسية. وراسل كبار ملوك زمنه، باحثاً عن «المستبد المستنير» وأحبط دائماً في ظنه. وفي منفاه «بسويسرا» كتب أعظم عملين له **المقال في العادات، وكانديد** (١٧٥٩). وعندما رجع إلى فرنسا استقر نهائيا في قصر اشتراه «بفيرنيه»، بالقرب من الحدود السويسرية، وجعل من هذا الموقع عاصمة أوروبية للنضال التحرري، مراسلاً آلاف البشر ومدافعا عن ضحايا الفكر وموجها سهامه ضد أسياد العبيد وعظماء الكنيسة وأنصار التعصب الديني.

في **كانديد**، أهم قصصه الفلسفية، يرفض «فولتير» التفاؤل «اللايبيتسي» (« كل شيء فاضل في أفضل العوالم») ليثير قضية الشر والمسئولين عنه. فإلى جانب الكوارث الطبيعية، زلزال «لشبونة» مثلاً الذي وقع في هذه الفترة وشر الحروب (الذي لايرى فيه «فولتير»

عدلاً إلا في الحرب التحررية «لسبارتاكس»)، هناك قهر السلطة ومحاربتها للفكر: منع الرقابة **للموسوعة**، حرق كتاب «هلفسيوس» **في الروح**، قمع الملك والكنيسة للفلاسفة الذي اشتد عنفاً في النصف الثاني من القرن، غذت كل هذه الأشرار **كانديد والمقال في العادات**. وتقدم أيضاً **كانديد** محاكاة ساخرة لروايات المغامرات تعدها من ضمن الأعمال التجديدية لجماليات «التنوير»، على عكس مسرحيات «فولتير» التي حشر فيها أيديولوچياته وآراءه في شكل تقليدي لايخرج عن مثل النظرية الكلاسية.

ديدرو (١٧١٣ -١٧٨٤): ومعه ننتقل إلى نوع جديد من فلاسفة «التنوير». ابن لحرفي من «أسطوات» حرفة السكاكين، أراد له أبوه الدخول في الكنيسة لكنه لم يستجب. تلميذ لامع لكن بلا نظام تخرج من الآداب ثم عاش حياة الصعلكة لمدة عشر سنوات، لم يعرف عنها الكثير إلا من خلال بعض أبطال رواياته. فعرف «ديدرو» اللحظات الصعبة، الجوع والنوم في الإسطبلات، عمل بمهن مختلفة من تدريس الرياضيات -التي لم يعرفها!- إلى كتابة الخطب الدينية لقسيس، إلى مرب لابن «رجل أعمال». ولكنه عرف الكثير من خبرات الحياة وتجارب الشارع وتعلم الحرية في التعامل مع الأشياء قبل أن يعمقها في دروس الكتب. ورغم اعتراض أبيه تزوج من خادمة ولم يوفق في هذه الزيجة واستبدل بها الكثير من العلاقات وخاصة مع صوفي فولان التي ترك لنا عبر خطاباته لها قطعة ثرية من خبرات «التنوير» العلمية والوجدانية.

أحب التاريخ الرسمي الدارج للأدب الفرنسي أن يصوره متحركاً، متغيراً، متناقضاً، فياضاً بحيويته وحبه للأكل والشرب والحديث الغزير، كريم الخلق والفكر، لكن بلانظام ولا خط مستقيم فيؤخذ حرفياً ما كان يجب أن يقوله عن نفسه أن رأسه مثل دوارة هواء

كنيسته في «لانجر» مدينته الأصلية، أي متقلب الرأي والمزاج وكل هذا بالفعل من سمات شخصية «ديدرو» إلا أنه كانت له مبادئه الأصلية في الفلسفة وفي السلوك الفكري وفي الحياة، أو كما قال بنفسه: «ليست إلا فضيلة واحدة، العدل: وواجب واحد: البحث عن السعادة؛ ولازمة واحدة: ألا يبالغ في أهمية الحياة وألا يخشى الموت» (٦). في مبدئه الفلسفي تجاوز معاصريه في فكره المادي، المؤمن بالطبيعة الجدلية. فكثيراً ما كان يكرر «إن الحركة أساسية للمادة»، وكان يراها أيضا أساسية للفكر. مبكراً ترجم للفيلسوف الإنجليزى «شافتسبرى» ثم هاجم الدين المسيحي ودافع عن «الدين الطبيعي» في ١٧٤٦؛ وفي ١٧٤٩ أدى به مؤلفه المادي صراحة رسالة **المكفوفين لإفادة المبصرين** إلى سجن «فانسان»، حيث تعرف على «روسو» الذي زاره في سجنه وناقشه في خطابه الأول. ومنذ هذه الفترة شرع «ديدرو» في عمله الكبير الذي سوف يشغل كل لحظات حياته، **الموسوعة** التي كان الغرض منها «خدمة الإنسانية» عبر محاربة الأفكار المسبقة ونصرة العقل، مع التقديم المبسط للجمهور لكل فروع المعرفة. وبالفعل أرادت **الموسوعة**، التي حاربتها السلطة مراراً، تغيير الحياة وصنع السعادة الإنسانية بفعل تقديم الحضارة. ومن المعروف أن «ديدرو» كان روح وعقل الموسوعة، يكتب ويستكتب، يصحح ويراجع وينسخ العديد من المقالات، يطارد الكتاب ويلعن مصيره الذي ربطه بهذه المهمة الضخمة ولكنه لم يتخل عنها أبدا.

ويظهر فكر «ديدرو» الجدلي في قضيتين أساسيتين: القانون الطبيعى والحرية. في القانون الطبيعى لم يسلم بكلية العقل- الطبيعة- الأخلاق التي آمن بها معاصروه في أحاديتها: العقل المتضمن في الطبيعة- يصنع بالضرورة الخير والفضيلة فكان يرى أن الإنسان الذي بداخله الطبيعة والعقل عليه مسئولية فعل الخير أو

الشر. فإذن هناك اختيار يلزم مسئولية الفرد ويحدد إنسانيته. أما الحرية فليست مفهوماً مطلقاً بل ترتبط بالضرورة. يقول «ديدرو» محدداً الحركة بين الضرورة والحرية:

«إذا نظرنا بتعمق أكثر نرى أن كلمة الحرية كلمة فارغة من المعنى، إنه ليس هناك ولا يمكن أن تكون هناك كائنات حرة، لأننا نكون ما يتفق مع النظام العام، والتنظيم، والتربية أو سلسلة الأحداث... ولكن إذا لم توجد الحرية، فلا يوجد شر أو فضيلة»[٧]إلى هذه الملاحظات السريعة، المخله بالتأكيد بفكر «ديدرو» المتنوع، نريد أن نضيف هذه القضية التي لم يتطرق لها معاصروه ولم تدرس جيداً حتى الآن وهى آراؤه في الاستيطان. أدرك مبكراً أن هذه الحرية الذي يبغيها الأوروبيون لأنفسهم لاتجعلهم يفكون قيودها في البلاد التي يستعمرونها لأن سعادتهم تعتمد على تقييد هذه الشعوب. ففي سؤال عن حق الأوروبيين في إقامة المستوطنات يبدأ «ديدرو» جوابه بحيث: «إن العقل والعدالة يسمحان بالمستوطنات» ثم يستطرد معبراً عن فكره الحقيقي:

«يصل بحّاروهم إلى منطقة من العالم الجديد لايسكنها أحد من العالم القديم، فيحفرون لوحة صغيرة من الحديد تحمل هذه الكلمات: هذه البلدة نمتلكها. ولماذا تمتلكونها؟ ألستم غير عادلين، غير عاقلين، مثل هؤلاء المتوحشين إذا تواجدوا صدفة على شواطئكم وكتبوا على رمال ساحلكم أو قشرة أشجاركم: هذه البلدة ملكناها؟»[٨].

روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨): «أب من آباء الحرية»، كما سماه محمد حسين هيكل[٩]، يعتبر «چان چاك روسو» من أول فلاسفة التنوير الذين ربطوا بين الحرية والمساواة بين البشر. و«روسو» من

أكثر هؤلاء الفلاسفة ثراء وعمقاً في الفكر، من أكثرهم تأثيراً في فرنسا وخارجها، فكان «تولستوى» في روسيا و«جوته» في ألمانيا وهيكل في مصر مع غيره من الليبراليين العرب، يعجبون بفكره وعبقريته. وأيضاً، رغم مجده، فلم يتعمق تاريخ الفكر في معرفة مبادئه الفلسفية إلا قريباً، فبعد الأعمال الرائدة «لكانت» و«وكسيرر»، نعرف الآن نظريات «روسو» وأسسها بشكل أفضل من خلال الكثير من إضافات «ألتوسير»، «ليفي شتراوس»، «دريدا»، «ديراتيه»، «ميشيل دوشيه» وغيرهم من الذين ربطوا بين فلسفة «روسو» وأنثروبولوچيته، فكره السياسي والاجتماعي، ونظرته للغة ولأصل الإنسان. قال «روسو» واضعاً الإنسان في جوهر اهتمامه: «إذا أردنا أن ندرس البشر، يجب أن ننظر حولنا، ولكن من أجل دراسة الإنسان، ينبغي أن نوجه نظرنا بعيداً، ينبغي أن نلاحظ أولاً الفروق لنكشف بعد ذلك الخصائص»[١٠]. معبرا عن أساس المنهج الاستقرائي الذي أثمره الفكر العلمي في القرن الثامن عشر.

يقترب من «ديدرو» ويبتعد عن «مونتسكيو» و«فولتير» في رفضه للاستقراء، وأصوله في فئة الحرفيين وحياة الصعلكة التي عاشها. ويعطينا كتاب الاعترافات، سيرته الذاتية، المعتبرة من أهم السير الذاتية في الأدب العالمى، مرآة مخلصة إلى حد كبير، لتناقضات «روسو» ومآسيه الكثيرة التي بدأت بموت أمه مع ولادته التي أصبحت لذلك، كما يقول «أول نكباتى» فنشأ محروماً من حنان الأم، مع أب متقلب المزاج، يقرأ معه الروايات العاطفية التي تركتها الأم الراحلة، فكانت ثقافته الأولى ثقافة هذه الروايات التي سوف تصاحبه دائماً، في سلوكه ونزواته ومشاعره وكتابته الروائية. فتعايش دائماً في حياة «روسو» الفكر الصارم الباحث عن الجذور، والعاطفة الفياضة، والحساسية المفرطة ورفض مجتمع المؤسسات، فكان يسخر

من معاصريه من فلاسفة «التنوير» الذين كانوا ينقدون المؤسسات في نظرياتهم ويسعون إلى أمجادها في حقيقة حياتهم. فبالإضافة إلى حساسيته وغضبه السريع أثار هذا الاختلاف الفكري خصوماته المتتالية مع «فولتير» أولا، ثم مع أصدقاء العمر والانتماء: «ديدرو» «دولباك»، «كونديلاك»

وقبل «جرامشي» و«ألتوسير»، رأي «روسو» أن للدولة مؤسسات إقناعية، مواكبة لمؤسساتها القمعية، لكنه بالطبع لم يسمها بهذه الأسماء الحديثة التالية للنظرية الماركسية في الدولة. عبر عن هذه الفكرة من خلال رفضه للمسرح الذي- حسب رأيه- يفسد الشعوب المتحضرة. قال مثلا:

«إن للعقل -مثلما للجسم- احتياجاته. احتياجات الجسم هى أساس المجتمع، واحتياجات العقل هى زينته. وإذا كانت الحكومات والقوانين تحافظ باستبداد على أمن البشر وراحتهم داخل المجتمع، فإننا نجد أن العلوم والآداب والفنون تمد- بدرجة أقل من الاستبداد، ولكنها أكثر تأثيراً- شرائط من الزهور على سلاسل الحديد التي يحملها البشر، فتخنق فيهم الشعور بالحرية التي ولدوا من أجلها، وتجعلهم يحبون عبوديتهم، وتفعل بهم ما يطلق عليه اسم الشعوب المتحضرة. إن الحاجة هى التي شيدت العروش. أما العلوم والفنون، فهي التي تثبتها»(١١).

بعد هذه الملاحظات في المسرح والفنون، عمق فكره عن أصل الشر والفساد في المجتمعات ورآه في بداية الملكية كما شرحه في خطابه الثانى:**في أصل اللامساواة بين البشر**، الذي يعتبر من أقوى وأفضل أعماله النظرية. إن أصل الشر يرتبط بالملكية الخاصة التي ظهرت مع أول إنسان أحاط قطعة أرض بسور وقال: هذا ملكي.

ثم أراد أن يدافع عن ملكه بتشريعات تحميها، وهكذا كانت الملكية الخاصة أول خرق تعسفي وعنيف لنظام الطبيعة. وكانت هذه الفكرة بدعة من بدع «روسو»، إذ كان أنصار القانون الطبيعي في القرن الثامن عشر يدافعون عن الملكية الخاصة، «جروسيوس» و«هوبز» و«أرسطو» من قبلهم الذي يقول «روسو» على لسانه: «وقال أرسطو قبلهم جميعاً إن البشر ليسوا متساوين بالطبيعة، بل إن البعض يولد للعبودية والبعض الآخر للسيطرة».(١٢). وقد قلب «روسو» هذه المقولة عندما كشف أن اللامساواة نتجت عن فعل عنيف للإنسان ضد الطبيعة، واستمر في عنفه حفاظاً على الملكية التي اغتصبها بالقوة ونجد عند «روسو» هذه الفكرة الحديثة، إذ كان يعتقد أن القوي لايستمر قوياً إلا إذا استند إلى القانون ليحول قوته إلى حق، ويحول طاعة الآخر إلى واجب.

وقد انتقد «روسو» بشدة هذا القانون الذي يحمى الغنى ويجرِّم الفقير:«إن القانون دائماً مفيد لمن يمتلك، ومضر لمن ليس لديه شيء».(١٣). وماهي هذه العدالة القائمة على الفروق بين الغني والفقير: «فإذا سرق الفقير شيئاً تافهاً يصبح مجرماً، أما إذا عاش القوي على دم الحرفي والمزارع، فهو غير مذنب في الاعتبار العام»(١٤). وفي هذا يتضح كيف يختلف «روسو» عن «مونتسكيو» مثلا، ورغم اعتبار كليهما «رجال تنوير».

وفي رده على أنصار القانون الطبيعي يعطي «روسو» في **العقد الاجتماعي** تحليلاً مهما لمفهوم «الاغتراب» (aliénation) أو «الاستلاب»، كما يقترح ترجمته الدكتور إسماعيل صبري عبد الله. لكن «روسو» ينطلق من المعنى القديم للكلمة اللاتينية (alienus,a) ومعناها الإعطاء أو البيع فيصبح الشيء «غريباً» أو «مستلباً» ثم

يضيف «روسو» تصوره وهو أنه لايمكن تصور شعب يسلم نفسه أو يستلب عنها، فهذا الشيء عبثي بالضرورة، غير معقول ومجنون ويضيف: «حتى إذا استطاع شخص أن يُستلب عن نفسه، فكيف يسلب عنه أطفاله؟ فهم ولدوا بشرا وأحراراً، ولأن حريتهم ملك لهم وليس لأحد حق التصرف فيها غيرهم».(١٥) ونعرف الكلمة المشهورة «لروسو»:

«إذا تنازل الإنسان عن حريته، فكأنه يتنازل عن صفته كإنسان، عن حقوق الإنسانية وواجباتها. وليس ثمة تعويض لمن يتنازل عن كل شيء»(١٦).

وهذا الدفاع عن حريته ورفضه التعاون مع المؤسسات (المتناقض مع الضرورة التي جعلته كثيراً ما يستفيد في معاشه من مساعدة الأغنياء الذين حموه)، هو الذي ساهم في غياب الاستقرار النهائي «لروسو» وجعله يقترب أحياناً من الجنون والتوحش وانتهاء حياته في عزلة تامة. واستعمل ضده أعدائه («فولتير» مثلا) تناقضاته الخاصة، مثل زواجه من خادمة وتركه أطفاله الخمسة في ملجأ وكان هذا الفعل دارجاً في هذا العصر بسبب الناقد «لوسير كل» ولكنه أخذ على «روسو» «مصلح الإنسانية» مُحاكم الشرور واللاعدالة.

ومع ذلك ترك «روسو» للثقافة الإنسانية نظريات جميلة لحماية حرية الإنسان وصنع ما كان يسميه «إنسان الإنسان»(hommede l'homme)،أي هذا الإنسان المستقبلي الممكن الذي يعطي المجتمع جزءا من واجبه فيكتسب جميع حقوقه، والعقد الاجتماعي. لهذا المعنى أعظم ربط في «عصر التنوير» بين الضرورة والحرية فقد وصف «روسو» في كتابه الإيميل انتقال الإنسان من الطبيعة إلى العقد الاجتماعي. فالإنسان مهدد بتبعيتين:

١) تبعية للأشياء في نظام الطبيعة

٢) تبعية للبشر في النظام الاجتماعي.

إن الأولى ليست ضارة، بحريته ولا تنتج الشر. أما الثانية فتسبب فقدان الحرية وتلد الشرور جميعاً. والحل الوحيد هو إحلال قانون الإنسان بدل قانون الطبيعة وتسليح الإرادة العامة بقوة حقيقية، تتفوق على مغالبة أية إرادة خاصة فتكسب قوانين الدولة قوة في عظمة قوة الأشياء، وتضاف امتيازات الحالة الطبيعية إلى امتيازات الحالة المدنية.

ويلغى «لويس ألتوسير» نظام «روسو» -من الجزء الثانى إلى الخامس في العقد الاجتماعى- مظهراً كيف رفض في آن:

١) ربط الإنسان بنظام الطبيعة كما هو موجود عند أنصار القانون الطبيعي.

٢) الاتفاقات غير الشرعية، أي الأنظمة السائدة التي تقوم على الدفاع عن القوي.

ونرى كذلك زيف أسطورة تقوم على الدفاع عن القوي للرجوع إلى الطبيعة عند «روسو» والإقامة في الغابات التي نشرها «فولتير» وتبناها جميع أيديولوچيى التنوير في الطبقات الوسطى بفرنسا وفي غيرها. **فالعقد الاجتماعى** نظام بأكمله يشرح بالتفصيل صنع الإنسان للإنسان، أي «إنسان الإنسان» .

وفي الجزء الثاني من **العقد** يرفض «روسو» نظام الأسرة، ثم في الثالث حق الأقوي، ثم في الرابع «الاتفاقات» المزيفة، أي النابعة في الحقيقة عن العنف: خضوع العبد للسيد والضعيف للقوى والدولة

لمناصريها ، وأخيراً في الجزء الخامس يرفض نظام الانتخاب. فيصل في **الجزء الثالث** إلى تعريف القضية.

«إيجاد شكل من أشكال المشاركة يدافع- بكل قوته- عن أشخاص كل المشتركين ومصالحهم. وإذا اتحد كل واحد -عبر هذه المشاركة- مع الآخرين، فإنه لا يطيع، رغم ذلك، إلا نفسه. ويتمتع بنفس القدر من الحرية الذي كان له من قبل[١٧].

وهكذا نرى كيف اختلف «التنويريون» في نظام المستقبل بين تشريع لحق الطبقات الوسطى ضد نظام الإقطاع القديم مع «مونتسكيو» و«فولتير» ونقد القانون الطبيعي عند «روسو» من أجل حرية البشر جميعاً. بينما ساد فكر «ديدرو» وغيره من الموسوعيين جدل مادي تفوق به على كثير من معاصريه، خالقاً لمفهوم المثقف الثوري الذي ناضل في عمل جماعى من أجل الوصول إلى إنسانية أفضل. وللأسف لم يتح لنا في حدود هذه القصة للأدب الفرنسي المختصرة بالضرورة، أن ندخل في تفاصيل عمل الموسوعة مع الكثير من فلاسفتها وعلمائها من «دالمبير» إلى «كوندرسيه» و«هلفسيوس» و«كوندياك» الذين ساهمت أبحاثهم ونتائجها أحياناً وأسئلتها الحية حتى الآن، لتقدم- بكل ثرائه- فكر التنوير العلمى. ربما ينقصنا بعض التخصص العلمي للاستفاضة في تلك المواضيع وربما أيضاً أردنا أن نقدم أسماء معروفة وفاعلة في قصة التنوير لنوضح دورها وحدودها الأيديولوجية بغرض الفهم الأفضل لحركة التنوير، القابلة حتى الآن للزيف ولتبرير الظلم الحقيقي للمجتمعات وراء مجد حرية وعقلانية مجردتين غير قائمين على مؤسسات علمية وفكر تاريخي يدعم فاعليتها في جذور المجتمع والإنسانية جمعاء التي لاتتحرر في استغلال القوى للضعيف وإقامة ثراء الأغنياء على

فقر الفقراء.

وننتقل الآن إلى جزء آخر من «التنوير»، المنسي أحياناً رغم أنه لايقل أهمية عن «التنوير» الفكرى، وهو جماليات «التنوير»، أي هذه الحركة الأساسية المهمة في النظرة إلى الجمال التي حلت مكان المبادىء الكلية والمعيارية للكلاسية: أبعاد الزمان والمكان والفرد في تقييم الأعمال، مع التغير الجذري الذي حدث في الأنواع الأدبية بخاصة، ناقلاً المسرح إلى امتزاج أساليب الدراما والفكاهة ومعطياً للرواية حق الوجود في الشرعية البلاغية.

(٢) جماليات التنوير:

كثيراً ما يعتبر القرن الثامن عشر في فرنسا عصر تنوير فكري، عرف الأفكار الفلسفية والنظريات العلمية، فتجاهل الشعر واهتم بالأدب اهتماماً ثانوياً كإنتاج خاص لمفكرين لم يهتموا بالكتابة الأدبية إلا زينة لحياة الصالونات أو امتداداً للمشاعر والانفعالات التي عاشتها الطبقات العليا عشية زوالها مع الثورة الفرنسية في ١٧٨٩، أو في أفضل الأحوال مسجلاً لتحولات هذا المجتمع العميقة والمتسعة. والآن، نعرف على نحو أفضل أن حركة النقد القوية التي سادت الفكر، هزت أيضاً الجماليات لتدخل فيها الانتقالات الجذرية التي أعدت الأرضية للأنواع الحديثة، إذ إن مفهوم الأدب نفسه، كما يقول «تزفيتان تودوروف»،[١٨] هو نتاج للنصف الثانى من القرن الثامن عشر وهذه الحركة المهمة ليست فرنسية خالصة، إذ تأثرت بما كان يحدث في بريطانيا العظمى وألمانيا، وأسبانيا فتعلمت فرنسا من إنجلترا عند «ريتشاردسون» و«فيلدنج» و«سترن» عبر قراءات

«ماريفو» و«روسو» و«ديدرو» فن تصوير الواقع ، وأخذت عن أسبانيا الرواية «البيكارسك»(«دلوساج» و«ماريفوى»)وعن المانيا رومانسية الخيال والأبعاد المختفية للنفس البشرية، بينما وجدت جذوراً بعيدة للرواية في القص الشرقي عبر ترجمات ألف ليلة وليلة، الإنجليزية والفرنسية، لتتأثر في نهاية القرن بالرواية السوداء كما اكتشفها «ساد» وغيره عند الإنجليز «لويس» و«إد كليف». لكن قبل التعمق في معضلة الرواية في القرن الثامن عشر من المهم أن نلقي نظرة على التحطيم الذي أصاب النوع السائد في الجماليات الكلاسية: التراچيديا .

(١) تحولات المسرح الكلاسي:

لقد رأينا أن النظرية الكلاسية التي بلورها «بوالو» في القرن السابع عشر في فرنسا قامت على مبدأي «مشابهة الحقيقة» (le Vrai-semblable) و«اللياقة» (la bienséance) وأنها فرضت -ضد ما اعتبرته غياب النظام في الجماليات «الباروك»- مبدأ التوازن. وأن النوع الأساسي الذي ازدهر في إطار «الكلاسية» هو التراچيديا بينما بدأت الملحمة تختفي واستمرت الكوميديا لأهداف النقد والفكاهة. وكانت هذه البلاغة مستمدة من **علم الشعر** «لأرسطو» [١٩] في تقنيناتها وأيديولوچيتها- ونجد بالفعل عند «أرسطو» هذه التفرقة بين الأنواع حسب الوظيفة: أنواع نبيلة مثل التراچيديا والملحمة وأنواع دونية مثل الكوميديا والفكاهة. بينما يتقاطع مع هذا التقسيم، تقسيم آخر حسب الأسلوب السردى (وجود راو يقص ما يحدث) أو الدرامى (كلام الشخصيات نفسها). وقد لخص «چيرار چينيت» الناقد

الفرنسي هذه التقسيمات للبلاغة الأرسطية في الجدول التالي: [٢٠]

الأسلوب / الموضوع	درامي	سردي
عالي	التراچيديا	الملحمة
دنيء	الكوميديا	الفكاهة الساخرة

ويعبر هذا التقسيم المعياري بين النبيل والدنيء عن المثل الأعلى لمجتمع يسوده اتساق صورته عن ذاته وطبقاته العليا التي تكوّن لها هذه البلاغة أيديولوچية مبررة لكيانها ووجودها. فالنقد لايُسمح به إلا في أسلوب الفكاهة والهجاء. أما الأنواع النبيلة فتهيمن على الكتابة في المجتمعات السلطوية. بينما لا تنتشر السخرية إلا عندما تدخل الديمقراطية في المجتمعات.

أما في القرن الثامن عشر، رغم استمرار المذهب الكلاسي على مستوى البلاغة المعترف بها رسمياً، إلا أن التغيرات تظهر بداخل الممارسات الإبداعية، مغيرة للمفاهيم نفسها. فما زال العقل والطبيعة في نفس الدرجة من الأهمية، وتزداد حتى هذه الأهمية، لكن مفاهيمها تختلف من داخلها. كان القرن السابع عشر يرى في العقل والطبيعة كائنات مطلقة، أبدية، صالحة لكل زمان ومكان في عموميتها، مخفياً وراء هذه الكليات الأيديولوچية الطبقية التي كانت تسندها. أما في القرن الثامن عشر، كما يرصده «إرنست كاسيرر» في كتابه الجميل عن عصر التنوير،[٢١] فتظهر عناصر جديدة:

(١) إلى كلية العمومية تضاف أهمية التفصيل. والواقعة الفردية والظاهرة الخاصة. فهنا يبدو تأثيرالفيلسوفين «لوك» و«هيوم» اللذين أظهرا أهميه المكان والزمان على تكوين الفرد المتعارض مع الإنسان العام والمجرد للمفهوم الكلاسى.

(٢) إلى جانب انسجام الشكل والبناء في المذهب الكلاسى، تظهر أهمية غير المعروف والغامض وغير المتجانس واللاشكل. يقول الإنجليزى «بورك» إن الجمال يتضمن «نوعا من اللذة المليئة بالفظاعة»، (A sort of delightfull of horror)

(٣) بالإضافة إلى معرفة قوانين الفن ينبغى وجود «كيفية من النفس خاصة، سرية، غير قابلة للتحديد، التي بدونها لا يُصنع شيء عظيم أو غاية في الجمال»[٢٢]وتبدو الأهمية المتزايدة للخيال والحساسية والانفعال كسمات جوهرية للجمال.

(٤) إن الجمال ليس في شيء جميل لكن بداخل نسبة بين أشياء. وكان لديدرو عظمة تقنين هذا المبدأ الأساسي للجماليات الحديثة. عبر نصوص له أساسية في الجماليات: **في العبقرية**، **في الجميل** إلخ[٢٣]، مما سوف يؤثر في جماليات الفليسوف الألمانى «كانت» فيما بعد عندما كتب نقده في الحكم (أي الحكم الجمالي)[٢٤].

واذا كانت هذه النظريات لم تساهم بأكملها في تغيير المسرح، فإن بعضها يؤثر على مسرح «ديدرو» ذاته، بينما سوف نجد غيرها خاصة في تحولات الرواية.

في المسرح يبدو ثقل المذهب الكلاسي مسيطراً على جزء من القرن الثامن عشر، عند «فولتير» بالتحديد الذي، رغم اختلاف المضمون في مسرحياته، يستمر مخلصاً لمبادئ الكلاسية: اقتباس المواضيع النبيلة من الماضي والتاريخ حيث الشخصيات النبيلة، استمرار التراچيديا ذات الفصول الخمسة والنظم السكندري إلخ، وتستمر في التراچيديا عامة قواعد الوحدات الثلاث ورفض مزج الجدية والفكاهة. وحتى على مستوى التمثيل كان ينبغي احترام النبل والعظمة في الأداء، النغمة والإيقاع الموسيقى في الإلقاء. وقد حاول بعض الممثلين الكبار الهروب من هذه الضغوط على فنهم. لكن ذلك كان يتطلب أشكالاً جديدة من المسرح.

ظهرت هذه المبادئ مع تأثيرات مختلفة من الكوميديا الإيطالية التي غيرت الكوميديا «المولييرية» من ناحية وأشكال المسرح الشعبى في الموالد من ناحية أخرى. وكانت هذه تتفادى قوانين الرقابة التي

وقعت على بدايات نقد شخصيات رجال المال الجدد، بشتى طرق الفكاهة والعرائس وكتابة الممنوع على لافتات ترفع فوق الممثلين في الساحات العامة للموالد.

أما التراچيديا فتأثرت في البداية بغزو جمهور جديد يطلب من المسرح نوعاً جديداً من الانفعال لم يكن يوفره المسرح الكلاسي الذي تجمد في ثبوت بال بدأ الجمهور يرفض «الوحدات» فتكاثرت الأحداث على الخشبة وانتقل المشهد وغزاه الانفعال أحياناً على حساب «مشابهة الحقيقة» وتمزيق هذا المبدأ الأساسي لجمالية القرن السابع عشر. ومع نهاية آخر القرن بقرب الثورة الفرنسية تضخم انفعال الجمهور بتصفيقه أو عتابه بالتصفير أو ردود فعله الكثيرة عند ذكر الأحداث المعاصرة في السياسة أو المجتمع أو الدين. وبين هذا الجمهور والممثلين علاقة مزدوجة من الإعجاب المفرط بالنجومية وعبادة الأسماء الكبيرة والإماره عند مشاهدة المسرحيات بطلب الاستجابة إلى حساسية المتلقي ورفض الممثل إذا لم يستجب!

وظهرت النقلة الأساسية في مسرح «ماريفو» (١٦٨٨ - ١٧٦٣) و«ديدرو» و«بومارشيه» (١٧٣٢ - ١٧٩٩) ونجد عند «ديدرو» خاصة التقنين الذي واكب تحولات المسرح. فأعلن في البداية بعض المبادئ الخاصة «باجتماعية» المسرح: ضرورة رسم الشخصيات المعاصرة ورفض المواضيع التاريخية العظيمة، وتصوير الأسرة الحديثة بمعاناتها في إطارها الزماني والمكاني، والتعبير عن انفعالات ومشاعر العصر. فاستلزم هذا المضمون الجديد المطلوب من المسرح رفض القيود الكلاسية: وحدة الزمان والمكان: مثلا، وفرض إدخال مزج الدرامي

والفكاهي في المسرح، إذ إن الحياة مكونة من ضحك وبكاء. أما المبدأ الثاني الذي ناقشه «ديدرو» وهو مبدأ المسافة المسرحية» أي ضرورة ألا يتأثر الممثل أكثر من اللازم بمشاعر الدور لأن المسرح رغم أنه يصور الحياة فهو ليس الحياة، بل فن وجماليات.

لم تعش مع ذلك مسرحيات «ديدرو» ولم تنل الاستمرارية التي اكتسبها مسرح «ماريفو» و«بومارشيه». ولكنه ترك بتقنيناته وأعماله المسرحية نوعاً جديداً قضى على التراچيديا وعلى فصلها عن الكوميديا، وهو «الدراما البرجوازية» التي تصور مشاكل ومشاعر الطبقات الوسطى في المجتمع.

أما أكبر مؤلفي المسرح في القرن الثامن عشر فهما «ماريفو» و«بومارشيه». تأثرا بالكوميديا الإيطالية، والأوبرا الضاحكة وبنوع انتشر في بداية القرن مع مسرح الشارع (أو الموالد)، أي عرض النماذج البشرية (le perade). في مسرح «ماريفو» نجد نوعا جديداً من الكوميديا ونماذج متكررة تثير مع الابتسامة كيفية رقيقة من التأثر والانفعال. أما «بومارشيه» فبدأ حياته المسرحية كمؤلف «للعروض» ولم ينس في مسرحه دروس الحرية التي أعطهتا له ممارسة هذا النوع الذي تتجول فيه الشخصيات المختلفة للنماذج، معبرة بحرية تامة عما بداخلها. فبدون أن يكون هو نفسه ثورياً، يعتبر مسرحه أهم التجارب المسرحية التي تنبأت بالثورة عشية ١٧٨٩.

(٢) معضلة الرواية:

إن معضلة الرواية منذ التاريخ المبكر للأدب الفرنسي هي أن هذه «القصص التخييلية، حول المغامرت الغرامية» كما عرف بها «دانييل هويه» في بداية القرن الثامن عشر في كتابه عن **أصل الروايات**، موجودة ودارجة ويقرأها أعظم الكتاب وأكثرهم جدية، لكنها لم يعترف بها في البلاغة الرسمية الأرسطية حسب التقنين الذي نظمه «بوالو» للأنواع الأروبية في القرن السابع عشر. فكانت «الروائية» ترفض باسم الحقيقة -متهمة بتشويهها عبر المغامرات الخرافية- وباسم الأخلاق- تجذب إلى الشر بتقديمه في ثوب مثير. فرغم الإنجازات المهمة للرواية في القرن السابع عشر (حذلقة **الأستريه** وتقديمها التأمل الرفيع للمشاعر الإنسانية، التحليل النفسى في **أميرة كليف** التي فتحت الطريق لتيار أساسي للرواية الفرنسية فيما بعد، الرواية الساخرة، الناقدة للبشر وللمجتمعات عند «سكارون» و«وسوريل») استمر تاريخ الرواية تاريخاً سرياً، واستمرت الرواية غير معترف بها، رغم شيوعها وانجذاب القراء، وخاصة القارئات لها.

في بداية القرن الثامن عشر بقيت سمعة الرواية سيئة. لا تسمى في الغالب باسمها هذا، بل يطلق على الأعمال السردية أسماء أخرى مثل «رحلات» «حكايات»، «خطابات»، «مذكرات» الخ، بادعاء قول «الحقيقة» بينما تنتمي «الروائية» إلى الوهم والكذب والزيف فظهرت معضلة الرواية في النصف الأول من القرن الثامن عشر عندما اشتدت المعركة بين رافضي الرواية ومناصريها حول السنوات (١٧٣٥ -

١٧٣٦) حيث أثار كتاب **استعمال الروايات** «للانجليه- دوفرينوا» غضب الآباء اليسوعيين ثم إعلان منع رسمى للروايات، لم يوقف كتابة الروايات ولا قراءتها.

واستمرت المعركة ضمن معارك أخرى خاضها التنوير ضد القمع والاستبداد واللاعدالة، يختفي وراء علتها الظاهرة (الأخلاقيات والبلاغة)، رهانها الباطن: تغيير الكتابة وتحول رؤية العالم في نقد الأشكال التقليدية. واكتسبت الرواية شرعيتها في الرواية- الضد، أي الرواية- الحقيقة الرافضة للنظرة الخرافية الخيالية التي كانت تتضمنها الرواية بالمعنى الدارج. فكانت الرواية في العصور الماضية تعنى أشكال الخرافة ،والخيال (المثالي أو البطولي أو الفروسي) التي تنقل القارئ إلى أماكن برية وأزمنة بعيدة، وتصور له أبطالا جسورين وبلا ضعف، يقضون على جميع أعدائهم من وحوش في الغابات وقبائل عدوانية وقراصنة البحار، إلخ. فكانت الرواية بمعناها الشائع تعنى الوهم الروائي، والافتعال، والصنعة الخرافيه. يقول ديدرو في مطلع **مدحه لريتشاردسون:** «يفهم من الرواية، حتى اليوم، أنها نسيج من الأحداث الخرافية والحقيقية وتعد قراءتها خطرة على الذوق والعادات. وبودى لو كان هناك اسم آخر لأعمال ريتشاردسون، التي تسمو بالروح، وتؤثر في النفس ويشع من كل جزء فيها حب الخير وتسمى كذلك روايات». [٢٥] «فريتشارد سون»، كما يضيف «ديدرو» لايصور «الدم على الجدارن، ولا الأماكن البرية، ولا الوحوش المفترسة»، بل العالم الذي نعيش فيه، فنرى عند «ريتشاردسون» «عمق مأساته (العالم) الحقيقية، وشخصياته التي تمثل أكثر الواقع الممكن، مأخوذة من قلب المجتمع».. إلخ[٢٦]. نرى إذن كيف تغيرت

الرواية عبر الرواية- الضد التي استبدلت بالخرافة أبعاد الزمان والمكان الواقعيين.

فتحولت الوظيفة البلاغية وانتقلت الكتابة الأدبية من محاكاة الطبيعة الأبدية عبر قواعد تدرس، إلى تحرير الطاقة الإبداعية للكاتب. وتغيرت أسماء أساتذة الإبداع الأدبي، إذ ظهر بجوار القدماء اليونانين أسماء «ريتشاردسون»، «فليدنج،» إلخ..يساوون «هوميروس» و«يوريبيدس». واتجهت جهود الإنجليز والفرنسيين الموازية في مجال الرواية والمتأثرة ببعضها البعض، «فيلدنج» و«ديفو»، «بريفو» و«ماريفو»، «ريتشاردسون» و«وديدرو» نحو اكتساب الواقع، أي وصف الطبقات الدنيا والشخصيات العادية، والأحداث الجارية، ومشاعر الطبقات الوسطى الصاعدة، الخ.

ودخل الشك في أسلوب الكتابة، الذي بلورته الكتابة الروائية الجديدة. في العصور الكلاسية كانت وظيفة الأدب تتلخص في الإمتاع والتعليم. وفي كلتا الحالتين كان المطلوب عبر «مشابهة الحقيقة» و«اللياقة» الاندماج في العالم المستقر والتوافق في رؤيته الثابتة. وهذا مالم يتقبله كاتب عصر التنوير، الذي لم يقبل العالم كما هو. فالأدب في القرن الثامن عشر، وفقاً لعبارة «سارتر»: «يتساوى مع النفي، أي الشك، والرفض، والنقد والتشكيك». وهكذا يتحول الكاتب إلى حامل رسالة، راغباً في تغيير العالم والقيم، بهدف تحريك القارئ وإخراجه من راحته الذهنية.

فقد بدأ عصر التشكيك في القصة مع الرواية الفلسفية والفكرية والطوبائية تحت تأثير **التليماك** «لفينلون»، أي القصة التي تستند

إلى مضمون فكري تبتغي الإقناع به أو وصف السلوك المثالي والمجتمعات الفاضلة على نحو **المراسلات الفارسية** «لمونتسكيو» أو نقد الأفكار المسبقة مثل **كانديد «لفولتير»**. ثم ظهرت طريقة أخرى لدحض «الروائية» الشائعة عبر «المحاكاة الساخرة» (la paro-die) للأنواع المستقرة مثل الرواية البطولية للمغامرات أو الفروسية، إلخ. فظهر التهكم على هجمات القراصنة من الرحلات البحرية، ولقاءات التعرف على الطريق، والصيغ الثابتة للمغامرات الغرامية، والمشاكسات والتصالح، إلخ. توجد بعضها في قصص «فولتير» الفلسفية لكن أعظمها هي بلاشك **چاك القدرى** «لديدرو» مسلسلة في ١٧٧٨ ثم ١٧٩٨) التي طرحت- في آخر القرن مع البحث عن السعادة (المستحيلة؟) على طرق فرنسا- سؤال شكل الرواية عبر فضح وسائل «الروائية» وتواطؤات القصص ومواضعات اللغة، فأنشأت أسلوبا جديداً للتفكير وللكتابة.

فعبر رحلة رحالين، «چاك القدري» وسيده ،يصور «ديدرو» رحلة ليست إلا رحلة- ضد كما اعتبرت روايته رواية - ضد. منذ بدايتها يحطم راوي القصة خرافات الرحلة في أماكن بعيدة ومتوحشة ليحل مكانها سؤال قلق عن المصير:

«من أين أتى «چاك» وسيده؟ من أقرب مكان. أين كانا يذهبان؟ كيف نعرف ذلك نحن إذا لم يعرفه المؤلف ذاته. من أين أتيا؟ من أقرب مكان؟ إلى أين كانا يذهبان؟ هل يعرف الإنسان إلى أين يذهب؟»(٢٧)

الرواية مليئة بهذه المعضلات: عبث المصير أم تحطيم جمالي

للرحلة الروائية البديعة؟ استبدل «ديدرو» بالحركة البعيدة الهدف حركة الفكر والجدل معطياً روايته ماسمي بمجازها الحواري: «ربما كان هذا حقيقياً؟ ربما كان خاطئاً؟» «الخير يجرُّ الشر، والشر يجر الخير»، «لا أنتمي لأحد، أنتمي إلى العالم كله» يدعي الراوي أنه عاجز عن خلق المواقف الروائية من هجوم قاطعي طرق أو لقاءات مستحيلة لكنه ينجح في تقديم الإنسان في تنوعه العميق والحياة في حركتها والجدل الأساسي لكل شيء: «نحن أنفسنا، دائما أنفسنا، لكن لم نكن أنفسنا في أية لحظة». لقد بدأت مع **چاك القدري** الرواية الفرنسية هذا الطريق الثرى، المتنوع مثل المصير العميق للإنسان في زمكانيته الآنية وبحثه عن المستحيل، محققاً ما حلم به «چان چاك روسو» في مقدمته **للهوليز الجديدة**، أن تكون الرواية هي الحقيقة والخيال، الواقع والتخيل في آن. وسوف ينتهي القرن على هذا التنبؤ «للماركيز دى ساد» في مقاله: **أفكار في الروايات**، الذي كرر فيه فكرة «ديدرو» أن الرواية أكثر صدقاً من التاريخ لأن التاريخ يصف مايوجد، أما الرواية، فتكشف عن أعماق الممكن، أي:

«الدراسة العميقة لقلب الإنسان، متاهة حقيقية للطبيعة، هى الوحيدة التي تستطيع أن تلهم الروائي، الذي ينبغى عمله أن يظهر لنا الإنسان، ليس فقط كما هو عليه أو ما يكشف عنه -هذا واجب المؤرخ- بل كما يستطيع أن يكون.[(٢٨)]

وقبل أن ننهي هذا التقديم السريع لنشأة الشرعية البلاغية للرواية في القرن الثامن عشر، ينبغى- إذ وصلنا إلى «ساد»- أن نذكر بتيارين أثرا في تعميق الرواية كمعرفة للإنسان، تيار الرواية

«البيكارسك» «للوساج» الذي استطاع عبر رحلة بطل- ضد، أي خارج من بيئة فقيرة ولا أخلاقيات عظيمة له في الصعود الطبقى، أن يصور حالات متنوعة من المجتمع، وتنتمي إلى هذا النوع بصورة ما، روايات «ماريفو»، **أي حياة ماريان** وخاصة **الفلاح الواصل** (١٧٣٥)، التي صورت قبل «ستندال» في القرن التالى معاناة التدرج الطبقي باضطراباته النفسية. أما التيار الثانى فتصوره الرواية الأرستقراطية التي عمقت معرفة الحياة الداخلية للإنسان من ناحية -القسيس «بريفو» في عمله الكبير **مانون لسكو** (١٧٦٧) وأعمال أخرى- واستطاعت أن تكشف عن شرور المجتمع والبحر العميق لفساد الإنسان في مجتمع استنفد طاقته وأصبح على هاوية السقوط (ثورة ١٧٨٩). ونجد هذا التيار منذ النصف الأول مع القرن عند «كريبون الابن» مثلاً في رائعته **توهان القلب والنفس** (١٧٣٦ -١٧٣٨) ويصل هذا النوع إلى قمته مع **العلاقات الخطيرة** «لكودرلو دى لاكلو». أما رائعة «روسو»، **الهلويز الجديدة**، التي صدرت في رواية تقوم على المراسلات. وكان هذا النوع منتشراً وسمح بإدخال وجهات نظر مختلفة في الرواية- الفضيلة بجميع معانيها الخاصة والعامة. فضيلة العلاقات بين السيد وفلاحيه، وجمال الحياة الريفية الطوبائية، فضيلة مقاومة المشاعر من أجل الواجب، فضيلة تغيير الحياة إلى نموذج رفيع من السعادة والعطاء. تعبر هذه الرواية عما يسمى «بما قبل الرومانسية» في الأدب الفرنسى، نالت النجاح العظيم عند صدورها وأثرت على أجيال من الكتاب والقراء، متنبئة بحساسية جديدة، الحساسية الرومانسية والانتباه إلى عالم آخر، في صورة مثالية، عالم الريف والعمال الزراعيين، مجدده لغنائية الأرض والأخلاق الريفية، في عصر بداية الصناعة الصاعدة والخوف من تهديداتها وازدهار النظريات

«الفيزيوقراطية» في الاقتصاد التي مجدت الاقتصاديات الزراعية في مواجهة العالم الجديد.

❖

الفصل الخامس

القرن التاسع عشر

الرومانسية والوعي

بعد الثورة الفرنسية: الفراغ أم الانتقال؟

بين التنوير والرومانسية لايبدو من التاريخ الدارج للأدب الفرنسي أن شيئاً مهماً قد حدث. ويبدو كأن لاشيء يحدث على مستوى الفكر والأدب، كأن الفراغ قد سيطر على العقول بعد انقلابات الثورة ومحوها للقديم وبدايات عالم لاتبدو ملامحه واضحة. إلا أن تعميق النظر يُظهر أن فترة ١٧٩٠ - ١٨٠٠ كانت مرحلة في غاية الثراء. فبعد الهزة العميقة للمجتمع الفرنسي التي أحدثتها الثورة، لانرى بالفعل كتابات بعظمة ما شهده عصر اللتنوير، بل تزدحم في الساحة الثقافية الكثير من الأسئلة المؤرقة حول وظيفة الكتابة وماهيتها، أهمية أو لاجدوى مهنة الكاتب، مكان الأدب ومكانته في المجتمع. فمع سقوط الطبقة الأرستقراطية وكتابة النبلاء تدهورت الأطر التقليدية للحياة الأدبية التي كانت مرتبطة بها: أغلقت الصالونات الأدبية وألغيت الأكاديمية الفرنسية في ٨ أغسطس ١٧٩٣ ولم تزدهر من جديد إلا في نهاية القرن التاسع عشر، وتحولت وظيفتها من تقنين اللغة والأدب والحرص على «اللياقة» و«مشابهة الحقيقة»، إلى جمعية تشريفية تعطى الجوائز لمن تراه يستحقها في مجال الأدبيات المعترف بها، بلا صلة ضرورية بالطليعي والجديد في الأدب الذي ينطلق أحياناً

في مقابلها، محاريا لأفكارها المسبقة ولرؤيتها الثابتة لجماليات الأدب.

لقد مجَّد الثوار صعود أدب جديد متحرر من عوائق اللياقة الاجتماعية الرفيعة ومن التقاليد الكلاسية والكلاسية الجديدة التي شهدها القرن الثامن عشر. فأرادوا أدباً مرتبطاً بالشعب يستهدف تعليمه بحقوقه وواجباته، يختار مواضيعه من الأحداث العظيمة للحياة القومية ولتاريخ الأمة. أرادوا أدباً متوجهاً للجميع ورفضوا الأدب لتسلية بعض الفارغين المتكاسلين في نعومة حياتهم المستريحة، وظهر أدب للمناسبات، لم يعش كثيراً، حقا، في الذاكرة الأدبية. كتب الشعراء في هذه الفترة أناشيد وأغاني للمهرجانات الشعبية وقدم المسرحيون أعمالاً تقريرية لتعليم الوطنية وفضائل المدنية. ولم ينجح هذا البرنامج إلا في اللحظات الحماسية الكبيرة. لكنه سوف يترك تجددا مهما في الحياة الأدبية: سوف تتبقى من هذه الخطابية الحماسية فكرة أدب جديد موجه للجميع. أدب أكثر حرية ورفضاً للتقنينات القديمة. كما سوف يتسع بعد ذلك جمهور الأدب ومواضعيه وتستقر في الحياة الأدبية الأنواع الجديدة التي بدأت في القرن السابق والمفهوم الحديث للأدب، مفهومنا حتى الآن.

وهناك تأثير آخر من الثورة الفرنسية على تغيير أطر الحياة الأدبية: تطور الصحافة ودورها في النقد والثقافة الذي حل مكان الأكاديمية والصالونات في خلق المعيار الأدبي والنقدي. فقامت المعارك الفكرية بين صحف تتبنى ذهنية الثورة (**لاديكاد** مثلا) وصحف مثل **لومركوردي فرانس** تحولت إلى لسان حال الكلاسيكيين الجدد من مهاجري الثورة العائدين إلى فرنسا. ولكن هنا وهناك انتشرت بلا رجعة أفكار التجديد، فتجذر مبدأ حرية العمل

الأدبي واعتبرت «حساسية» الجمهور أهم من احترام القواعد.

بعض النصوص الطليعية:

واعتبرت بعض الكتابات للمبدعين علامات معبرة عن التجديد وكان لها أثر ، في النقد والكتابة الإبداعية فيما بعد ، إذ إنها حسمت المعركة الدائرة بين القدماء والمجددين - أو الكلاسيكيين والرومانسيين - لصالح المجددين. ومن ضمن هذه الأعمال الانتقالية المهمة:

(١) كتابا مدام دي ستال المهاجرة إلى ألمانيا:

- **في العلاقة بين الأدب والمؤسسات الاجتماعية،** ١٨٠٠.

- **في ألمانيا**، الذي منعه «نابليون» في ١٨١٠ فظهر في لندن في ١٨١٣ ثم في فرنسا في ١٨١٤- وكانت الكاتبة مع «شاتوبريان» من أهم معارضي الإمبراطور في الساحة الفكرية والأدبية.

(٢) سلسلة مقالات للروائي «ستندال» نشرها تحت عنوان **راسين وشكسبير** (١٨٢٣ - ١٨٢٥).

(٣) مقدمة مسرحية **كروميل** «لفكتورهوجو» (١٩٢٧).

في كتابها الأول تدافع «مدام دي ستال» عن تطور الأدب وإمكانية تحسينه. فالأدب لايخضع للقواعد المعيارية التي وضعتها الكلاسيكية، بل يتأثر بالدين والعادات والقوانين، وبدوره يؤثر في العادات ويستطيع أن يحسن الإنسان. فأحدثت الناقدة القطيعة النهائية مع الكليات الكلاسية واعتبرت أن لابد لكل عصر أن يكون له أدبه في العلاقة الحميمة مع البيئة والطقس والعادات والضرورات التاريخية.

فهناك فروق بين آداب الشمال وآداب الجنوب.

أما الكتاب الثاني فينقد الأدب الكلاسي ويمجد الرومانسية تحت تأثير الرومانسية الألمانية وخاصة رومانسية شليجل ونظرياته. وتشير الكاتبة إلى أهمية الرجوع إلى الجذور القومية: إن الكلاسية من وحي الثقافة اليونانية- اللاتينية، أما الرومانسية فتستمد جذورها من تراث العصور الوسطى القومي. وتشير إلى أهمية المشاعر والحرية، فالمثل الرومانسى كما قرأته «مدام دي ستال» في كتابات الرومانسية الألمانية، مثل إبداع حر وفن فردي.

وتشهد بدايات القرن التاسع عشر بعد «مدام دي ستال» احتداد المعركة بين الكلاسية والرومانسية، وكانت مقالات «ستندال» حول موضوع **راسين وشكسبير** رداً حاداً وساخراً على هجوم الكلاسيين الجدد وخاصة على الخطاب المعادي للرومانسية الذي كان قد ألقاه السكرتير الدائم للأكاديمية: «أوجيه» .

كانت حجة «ستندال» الأساسية أن الكتابة في ١٨٢٣ لايمكن أن تكون كتابة القرن السابع عشر في ١٦٧٠، عصر **راسين**. فقد تغير الذوق وتغيرت المشاعر واختلفت روح العصر. ويتهكم «ستندال» على النظم السكندرى وعلى وحدات الزمان والمكان محتفظاً فقط بوحدة الفعل الدرامي. ولذلك فضل «شكسبير» الذي لم يستطع أن يخلق الوهم الدرامي والانفعال أكثر مما يفعل «راسين»، المقيد بقواعد الكلاسية. وقد تغيرت أيضاً شروط الضحك. وفي هذا المجال أيضاً تبدو شمولية «شكسبير» ومزجه بين الفكاهي والدرامي أفضل من كوميديا «موليير» في القرن السابع عشر.

وتتبلور جميع هذه الأفكار عن الأدب، من «مدام دي ستال» و«شليجل» (الذي كانت قد ترجمت محاضرته **في الأدب الدرامي**

إلى الفرنسية في ١٨١٣) إلى **راسين وشكسبير**، في عمل درامي «لفكتور هوجو» الذي سرعان ما فرض نفسه كرائد للرومانسية، وهى مسرحية **كروميل**. وقد سبقت المسرحية في ١٨٢٧ مقدمة تعتبر حتى الآن «المنفستو» الأول للرومانسية. ففي هذه المقدمة يكتب «هوجو» تأملاته في الفن عبر علاقة الفن بالزمن التاريخي الذي يقسمه إلى ثلاثة أجزاء:

١) الزمن البدائي حيث تسود الحياة الرعوية والتنقلية، وهو زمن الشعر الغنائي، زمن نشأة العالم، التوراة.

٢) الزمن القديم حيث ينتظم المجتمع وتتصارع الدول وهو عصر الملحمة و«هو ميروس».

٣) الأزمنة الحديثة حيث تزدهر المسيحية التي شهدت التحليل العميق للنفس البشرية، حيث تكتشف ازدواجية الإنسان بين النفس والجسد. في هذه الأزمنة ينبغي أن يسود شعر جديد يجمع بين التناقضات، الجسد والروح، الحيوان والنفس، الدنيء والرفيع.

ومن هنا جاءت نظرية الدراما الجديدة: ضرورة تمثيل شمولية الحياة، أي رفض الانفصال بين الدرامي والمضحك، رفض وحدات الزمان والمكان- مع الاحتفاظ بوحدة الفعل، رفض محاكاة النماذج اليونانية الأبدية، تمجيد العبقرية والإبداع الفرديين.

ماقبل الرومانسية:

سبقت الحركة الرومانسية بعض الوجوه والتيارات التي اعتبرت جزءا من «ما قبل الرومانسية»، دون أن يصحب هذه التسمية تعريف

دقيق. «فما قبل الرومانسية» هو هذا الرفض الصامت للتنوير، مناطق الظلام هذه، التي كانت مختفية وراء التفاؤل الصارخ والإيمان بالتقدم لبعض التنويريين، وظهرت بوضوح في نهايات القرن الثامن عشر في بعض أعمال «روسو» مثلاً (**أحلام المتجول الوحيد**) أو هروب «برناردان دي سان بير» من المدينة «المتحضرة» لتصوير غنائية الحب الحزين والفاضل **ليول وفرجيني**، الذي تأثر بها المنفلوطي في بدايات الرومانسية العربية.

ويصحح «بيير باربريس»، وهو من أهم دارسي الرومانسية في فرنسا الآن، هذه الصورة الشائعة، مشيرا إلى أن «ماقبل الرومانسية» ليس هذا الشعور المبهم الكامن وراء التفاؤل والوعي الخالص بظلمات الحياة المصاحبة للتنوير كوجهها الآخر، بل وعي بصعود مجتمع جديد سوف تستبدل فيه أرستقراطية المال بأرستقراطية الأصل، بينما سوف تبقى الإقطاعيات المختلفة لمراكز التأثير والسلطة مجددة للفروق بين الطبقات في مجتمع يسوده الاختلاف بين الثراء الفاحش والفقر الممتد. وكان أحد قادة الثورة- «مارا» قد طرح السؤال: لأننا قد دمرنا أرستقراطية الأصل، هل سوف تكون من نصيبنا أرستقراطية المال؟ سؤال نجده بعد ذلك عند «ستندال» ثم عند «بلزاك» الذي يسمى هذه الفئة: «أرستقراطية الخزنة» (aristocratie du coffre fort)[(١)].

تمثل بعض الشخصيات «الانتقالية» «ما قبل الرومانسية» فنجد هذا التيار ممثلاً في بعض مهاجري الثورة: «شاتوبريان» الذي رحل إلى أمريكا ليكتشف «العالم الجديد» ثم إلى الشرق الذي غذى حنينه للأزمنة المنقرضة وصور في **آخر بني سراج** مأساته الخاصة بتماثلها مع مأساة العرب الخارجين من الأندلس. ثم «مدام دي ستال» نفسها وعشيقها الصديق «بنجامان كونستان» وفي مهجرها بسويسرا جمعت الكاتبة بين فئة حيّة من المثقفين: «شليجل»، «سيسموندي»، ومن

السياسيين، الذين كانوا يكتبون ويناقشون كتاباتهم، واختلفوا حول مصائر أوروبا، بينما وقعت «مدام دي ستال» في عداوة أبدية مع «نابليون الأول» الذي منع عملها **في ألمانيا**. ومازال المشكل مثاراً: هل عتب عليها الإمبراطور إعجابها بالألمان في فترة حربه ضدهم، أم انزعج من حرية الفكر التي كانت تدعو إليها التنظيرات الرومانسية؟

وخرجت من مجموعات مثقفي مهجر «كوبيه» بسويسرا الكثير من التيارات المضادة للإمبراطور والكثير من الأعمال، منها أول أعمال تنظيرية للرومانسية ولتجديد كتابة الأدب، ومنها بعض الأعمال الرومانسية: أعمال «مدام دي ستال» نفسها، **كورين ودلفين**، وأعمال «بنجامين كونستان»، **أدولف وسيسيل**. وكانت هذه الأعمال خليطاً من التأمل الفكرى الموروث من القرن السابق، ووصفاً للمجتمع (خاصة في أعمال «مدام دي ستال»)، وتعمقاً في التحليل النفسي وتركيب الحياة العاطفية بين العشق والابتعاد والحاجة إلى الآخر والرغبة في الاستقلالية (خاصة في **أدولف**). وتعتبر **أدولف** شديدة الشبه ببعض الروايات المعاصرة في تصويرها لتناقض العلاقة بين الرجل والمرأة، الصراعية في الأساس، بين الحب والرغبة في امتلاك الآخر.

واقترنت هذه الأعمال بعملين «رومانسيين» تدور أحداثهما حول بطل رومانسي يجد صعوبة في مواصلة الحياة والاتصال بالآخر: **رونيه** «لشاتوبريان» **وأوبرمان** «لسينانكور» وتمثل هذه الروايات ما سمي **بفجيعة العصر** (Ie mal du siècle) التي يستفيض ألفريد دي موسيه» في وصفها في عمله المهم: **اعترافات طفل عصري**، الذي يقص فيه صعوبة علاقته الخاصة. «بجورج ساند» وصعوبة الحياة بشكل عام في عصر «الرومانسية». كان هؤلاء الأبطال الرومانسيون

جميعا أوائل مهمشي المجتمع الصناعي في صعوده السريع.[٢]

رومانسية واحدة.. أم رومانسيات؟

يطرح «بييرباربريس» السؤال ويُظهر أنه بالرغم من وجود بعض الثوابت -الرغبة في التوحد، أهمية الأنا والمشاعر الخاصة، ورفض المجتمع السائد والهروب إلى الطبيعة- إلا أن هناك العديد من الرومانسيات، يقسمها في التسلسل التاريخي: رومانسية البدايات وتشكيل التنظير حتى ١٨٣٠ وثورة يوليو التي أوصلت إلى الحكم الملك «لويس فيليب» المشجع للأعمال والإثراء والاقتصاديات الحرة، فاتحاً الباب على مصراعيه لصعود الصناعة والرأسمالية، ثم فترة «التبرجز» واستقرار المجتمع المالي المعادي للأحلام الرومانسية وتبلورت الرومانسية كرفض للحياة الاجتماعية في هذه المرحلة الثانية من ١٨٣٠ حتى ١٨٤٨. ويقسم «باربريس» الرومانسية أيضاً من خلال الفئات الاجتماعية التي تبنتها. ففى الفترة الأولى هناك رومانسية الأرستقراطية المغربة، أرستقراطية المهاجرين مثل «شاتوبريان» وفي الفترة الثانية هناك رومانسية اليسار- كما يسميها- التي شهدت الأعمال الكبيرة للرومانسية الناضجة وحلت مكان رومانسية الإحباط، رومانسية النضوج والوعى بحاجات الفرد وتهميشه في مجتمع استعمل أيديولوچية التنوير كى يحقق صعوده من خلالها ثم خانها لمصلحة الطبقة السائدة ومشاريعها المالية، هذه الطبقة وهذا المجتمع الذي وصفه «بلزاك» بمهارة، تبدد في جميع أعماله العظيمة بين ١٨٣٠ و١٨٤٨.

الرواية «مرآة المجتمع»:

إن الرواية مرآة تنقلها الرواية عبر المشاهد المتعددة، المتنوعة للمجتمع كما اعتاد أن يقول الروائي الفرنسي المشهور «ستندال». وإذا كان هذا القول قد بتر أو خفف من صرامته بمقولات المرآة المعكوسة أو المشوهة[٣]، إلا أنه يثبت صحته في رواية القرن التاسع عشر في فرنسا. وإذا كان «إنجلز» قد رأي في روايات «بلزاك» صورة أصدق للمجتمع من التي وجدها في كتابات الاقتصاديين، فنري هذه الصورة أيضا عند غيره من الروائيين. فأراد «بلزاك» في «كوميديا الإنسان» تصوير كل فئات المجتمع تماماً كما كان يفعل التاريخ الطبيعى للأجناس ولأنواع الحيوان، أما «فلوبير» المغرم بالفن وبالجمال، الذي لايعترف إلا بجمال الجملة وصدق الكلمة والتركيب في الأدب، ويعتبر هكذا من أول الروائيين الجدد، فكان إذا تناول موضوعا لرواية، يقضي شهوراً في دراسة وثائق الموضوع. فقرأ في تاريخ فرنسا المعاصر ليكتب **التربية العاطفية**، كما ذهب إلى السجن لزيارة السجين الاشتراكى «باربيس»، رغم نفوره من الاشتراكيين والمناضلين، ويعترف بتأثره بهذه الشخصية القوية في تاريخ فرنسا. أما «زولا» فمن المعروف أنه كان يرى في «الرواية التجريبية» تقديماً لنموذج الحياة المعاصرة عبر عينات يضعها تحت الاختبار كما كان يفعل علماء الفيزياء والطبيعة، وكانت هذه العلوم قد أثرت في أدباء القرن التاسع عشر، لم يكن «بلزاك» يقرأ إلا الأعمال العلمية «لكوفييه» و«جفروى سانت هيلر»، أما «ستندال» فكان عالما في الرياضيات- قبل أن يكون أديبا. وعرف «فلوبير» «وزولا» بأهمية توثيقهما الاجتماعي للمواضيع التي كانا يتطرقان إليها في رواياتهما. فعندما كتب «زولا» رواية **الأرض**، ذهب مع زوجته إلى إحدي قرى منطقة «البوس» بفرنسا، مؤجرا بيتا ومقيماً فيه من أجل دراسة سلوك الفلاحين ومعيشتهم

وأخلاقياتهم ورؤاهم للحياة، إلخ.

«بلزاك» (١٧٩٩ - ١٨٥٥):

وهو من أشهر الروائيين الفرنسيين في فرنسا وخارجها، إذ تحول اسمه نفسه إلى نعت للنوع «الواقعي» من الروايات الواصفة للمجتمع. ورغم موقفه «الرجعي» من الحياة، والمعادي للثورة الفرنسية- كان يرى أنها أفسدت الأخلاقيات وأحلت مكان صفوة من محبي الجمال والرقي الفكري العديد من الإقطاعيين الصغار الجاهلين -يمجده جميع «التقدميين» في العالم لنقده الصارم لصعود سيطرة المال في المجتمع، مع أثره على المؤسسات والأفراد، على الفكر وعلى المشاعر. فرائعته **الأوهام المفقودة** تصور قصة شاعر إقليمى موهوب أتى إلى باريس آملا في النجاح والتحقق الأدبي، فيجد نفسه أمام القوى الأيديولوچية المختلفة للصحافة والنقد السائد والأحزاب والطموحات السياسية المكونة للذوق في جميع المجالات بما فيها مجال الأدب والفن. فيدخل الشاعر «لوسيان دي روبمبريه» هذه «المعمعة» ويفقد نقاءه وأوهامه معا، راكبا مع غيره موجة الصعود الاجتماعى من خلال القوى السائدة في المجتمع. وتعتبر هذه الرواية، حسب التعبير الموفق «لچورچ لوكاتش» نموذجا لتيار روائى بالكامل: رواية «الأوهام المفقودة»(٤) التي تصور إحباط الفن والجمال أمام قوى المال والمكانة الاجتماعية، فيتحول الأديب إلى إحدي هذه القوى، أو يتهمش ويعيش مغتربا أو قريبا من الجنون.

وكان طموح «بلزاك» أن يصف جميع فئات المجتمع، ويصرح بمشروعه منذ مقدمته الأولى «للكوميديا الإنسانية» التي أعلن فيها عن مبدئيه في الكتاب:

(أ) إن الإنسانية المتنوعة والمختلفة تنزل جميعا من نموذج واحد مثل نماذج الحيوان في الطبيعة

(ب) إن البيئة المختلفة هى التي تسبب التنوع الذي نراه في أنواع الحيوان المختلفة وفئات المجتمع وتعدد البشر.

ونجد هذه الفكرة الداروينية تسود أيديولوچية القرن التاسع عشر في تفسيرها لعلاقة الوحدة بالتنوع، كما سوف تسود «البنائية» بدايات القرن العشرين تحت تأثير العلوم الإنسانية، وخاصة اللغويات والأنثروبولوچيا.

من هنا جمع «بلزاك» رواياته المكونة «للكوميديا الإنسانية» تحت عناوين الفئات المختلفة للمجتمع فسماها: «مشاهد من الحياة الإقليمية»، «مشاهد من الحياة الباريسية»، «مشاهد من الحياة الخاصة»، «مشاهد من الحياة السياسية»، «مشاهد من الحياة العسكرية»، «مشاهد من الحياة الريفية»، «فالكوميديا الإنسانية». واختار «بلزاك» هذه التسمية في ١٨٤٢ كنقيض **للكوميديا الإلهية** «لدانتي» -تصف المجتمع الفرنسي منذ أواخر الإمبراطورية ورجوع الملك حتى «ملكية يوليو» التي سادت البلاد بعد ١٨٣٠ حتى ١٨٤٨، واستقر في هذه الفترة النظام الاقتصادي الحر وصعود الرأسمالية. واستطاع «بلزاك» بالفعل وصف جميع الفئات الاجتماعية (حياة الصالونات، الحياة في المدينة وفي الريف، الاختلاف بين العاصمة والمدن الصغيرة والريف) وجميع المهن (أطباء، محامون، صحفيون، قسس، تجار، رجال بنوك، موظفون، خدم، الخ)، جميع أخلاقيات البشر، رجال ونساء، دائما في الاتصال المباشر مع البيئة والمجتمع. لم يكتف «بلزاك» بوصف الحب والعلاقة بين المرأة والرجل، بل أدخل في نسيج كتابته جميع المشاعر والطموحات الإنسانية مثل

البخل أو الغيرة أو الشبقية أو الرغبة في السيطرة والترف والوجاهة الاجتماعية.

ساعده على إبداعه بالطبع حسه القوي بما يحدث حوله وهو حس يوثقه بالتواريخ وشخصيات مشهورة أو غير مشهورة وقطع من التاريخ السياسي أو الاجتماعي. ففي رواية **الفلاحين** (١٨٤٤) وهي من آخر ما كتب، هناك وصف مثير للطبقات المختلفة في الريف، من إقطاعيين قدامى ومالكين جدد، من عداوات بين المدينة والريف وبين كل هذه الفئات وبعضها البعض، التي تنقسم في عداوة طبقية لاهدنة فيها ولا راحة. فالملكية عند «بلزاك» تثير العداوة وتسبب الحرب وبذلك سبق مقولة «زولاً» :«من له أرض فله حرب» (qui terre a, guerre a) والفلاحون في رأيه هم هؤلاء المنسيون من التنوير الذين سوف يأتي انتقامهم في يوم ما، وسوف يكون انتقاماً مرعباً.

وساعد «بلزاك» أيضاً خياله القوي الذي كان يعطي لنماذجه الإنسانية والاجتماعية قوة الحياة والحركة والحضور عند القارئ، خاصة أنه ابتكر قبل «زولا» تقنية استمرارية بعض الشخصيات من رواية إلى أخرى. فرغم كتابته السريعة- كان يكتب كثيراً المسلسلات الصحافية التي بدأت تشتهر كي يكسب قوته اليومي- التي لاتفرغ من الصيغ غير الموفقة (أو«الأخطاء» كما يحب أن يركز عليها أعداؤه) فيبقى «بلزاك» ملك الرواية الواقعية التي ترى ليس فقط الواقع كما هو بل الواقع في حركته الأساسية وتوجهه وقوى البناء والتدمير فيه. ومع ذلك فإن «بلزاك» هو أيضاً- وربما أساساً؟- هذا الكاتب الرومانسي الذي رفض مجتمع زمنه ليرسم الطوبائيات الجميلة كما في **طبيب الريف** التي تصف نفسية طبيب هجر باريس العاصمة ومواجعها ليخلق مجتمعاً طوبائياً في الريف، يسوده البناء والعطاء وسعادة الحياة الاجتماعية- وهذه التجربة أيضاً تسود عصر الرأسمالية، إذ نجدها

متحققة بعد ذلك في روايات «چورچ ساند» وفي حياتها الرومانسية حقاً.

«ستندال» (١٧٨٣ - ١٨٤٢):

كان «ستندال» أو «هنرى بيل» باسمه الحقيقي، من أهم روائيي القرن التاسع عشر الذي نشأ في مدارس الثورة: فدرس الرياضيات في مدرسة «جرونوبل» المركزية حيث عرف فكر تنويريّي القرن الثامن عشر ونظام الفلك ما قبل وما بعد «چليليو» وكان يحب الرياضيات لتعارضها مع قيمتين كان يبغضهما تماماً: النفاق والإيهام. لكنه كان يقضي وقته في الحلم والقراءة. بتكوينه الجيد كانت جميع الوظائف متاحة له لكنه لم ينجح في إحداها بسبب صراحته في المجتمع ورفضه للمواضعات الاجتماعية وموقفه الهوائي من الحياة. فمن حياته الدبلوماسية في إيطاليا خرج بعشق لهذا البلد- طبيعته، فنه، ناسه- ويكثير من الأعمال: **في الحب، الحوليات الإيطالية، لشارتروز دي بارم.**

مثل «بلزاك»، عرف ووصف سيطرة المال والمكانة الاجتماعية على بشر زمنه ومشاعرهم لكنه آمن أيضاً باستثناء بعض الشخصيات الصفوائية التي تخلط بين الطموح الاجتماعي وحلم دفين لم يتحقق. فجوليان سوريل مثلاً بطل رائعته، **الأحمر والأسود**، يعيش طموحات شاب من زمنه لم تكن أمامه غير الطموحات والوصولية في طرق المجتمع المتاحة، لكنه يجمع بين طموحاته هذه وبين حلمه الدفين بالملحمة النابليونية. وفي مغامراته من أجل الوصول يشوب حبه لبطلتي الرواية، «مدام دي رينال» ثم «ماتيلد دي لامول» بعض الصدق في مشاعره، وتصف الرواية لحظات من السعادة العميقة عاشتها «جوليان سوريل»، مع «مدام دي رينال» .

عبر رحلاته في أوروبا، التي يقارن بلادها المختلفة مع إيطاليا، يبحث «ستندال» عن أفضل صيغة للحياة الاجتماعية. فكان البحث عن السعادة همَّه الأساسي الذي يؤثر عنده في كتابة المقال أو السيرة الذاتية أو الرواية. ففي كتابه **في الحب** (١٨٢٢) الذي كثيراً ما يقارن **بطوق الحمامة** لابن حزم يصف «ستندال» مراحل الحب بين الإنضاج» (la cristallisation) والتحقق الذي يهرب دائماً. لكن في الفصول التي تعالج موضوع تربية المرأة استطاع بتناوله الشروط الاجتماعية والتاريخية لنشأة المرأة أن يهز الكثير من الأفكار المسبقة عن «طبيعة» المرأة. وقبل «إنجلز»، و«وفوربيه»، و«بلزاك»، انتقد بشراسة الزواج البرجوازي.

وفي فترة انتقالية بين هذا المقال الطويل ورواياته الكبيرة وسيره الذاتية، عاش فترة إحباط في العلاقة مع المرأة ومعارك ثقافية. سياسية: ضد الكلاسية، ضد المجتمع البرجوازى وتكوين قيمه، فدخل في معركة ضد رجال البنوك في شخص «البارون دي روتشيلد». وربما كانت ازدواجية «ستندال» بين الذهن الواعي، المناضل، والنفس المأزومة، التعيسة، سر عظمة رواياته التي حولت هذا التناقض إلى فن عظيم.

فتعاقبت أعماله الكبيرة بعد **آرمانس** (١٨٢٧)، رحلة البطل الوحيد بقمة معاناة العجز الجنسي واللاتواصل مع البشر، ثم في ١٨٣٠ رائعته **الأحمر والأسود**، وكي يفهم نفسه يكتب عملين في سيرته الذاتية: **ذكريات «الإيجوتيه»** (١٨٣٢) **وحياة هنرى برولار** (١٨٣٦). إن «الإيجوتيه» أو «حب الذات» (L'égotisme) عنوان ساخر يصف الاستفاضة في الكلام عن الذات. واعتبر «ستندال» أن المثل الواضح لهذا هو «شاتوبريان» الذي كان يكرهه. وكان يرى أن

الرجوع الموضوعي للذات أساسي لفهمها، ومارس بالفعل هذا الوعي في رواياته وسيره الذاتية. أما «هنري برولار» فترجع إلى طفولة «ستندال» نفسه في استدعاء حر يلعب بين وجهات نظر ثلاث: رؤية الطفل الذي يرى من «أسفل» عالماً غير مفهوم، رؤية الرجل في الخمسينيات من عمره يعيد تفسير ماحدث في ضوء تاريخ مجتمعه وتاريخه الخاص، رؤية مستقبلية «لقارئ الثمانينيات» التي سوف يتحول بالنسبة له كل هذا إلى قصة الماضي. بدأ في هذه الفترة أيضاً روايته المهمة التي لم ينهها: **لوسيان لوفين** (١٨٣٤). وظهرت بعد ذلك أيضا **الحوليات الإيطالية والشرتروز دي بارم** (١٨٣٩).

أراد أن تحفر على ضريحه هذه الكلمات: «رأيت وكتبت وأحببت» وعاش بالفعل هذه الحقائق الثلاث- كان الحب وكانت الكتابة أهم قيم الحياة بالنسبة له، وقد حققها، الأولى بفشل ما والثانية بنجاح جاء متأخراً، إذ لم يعجب معاصروه برواياته كما يعجب بها الآن. وترك لنا هذا الروائي العظيم الذي كان يقول إن «السياسة في الرواية مثل ضرب المسدس في كونشيرتو» مع رواياته المختلطة بتاريخ واقعه والقريبة من حاضره، أجمل الوثائق التاريخية للرواية في القرن التاسع عشر فنجد تحت عنوان **الأحمر والأسود** عنوانا فرعياً: **حوليات عام ١٨٣٠**، وبالفعل أخذ موضوع روايته من **جريدة المحاكم**، إذ تحكي القصة الحقيقية لشاب فقير عمل عند نبلاء معلماً ومربياً للأطفال، فدخل في علاقة مع صاحبة الدار ثم قتلها فحكم عليه بالإعدام. وحوّل «ستندال» هيكل هذه القصة الدرامية إلى صورة وتحليل عميقين لأوساط النبلاء الإقليميين ومؤسسات باريس الصاعدة في السياسة والحياة الاجتماعية والطموحات الفردية المختلطة بعداوات الحياة الحزبية، وكيف قضى ذلك كله على نفسية بطل نقي في الأساس، كان من نصيبه أن يكون جندياً في زمن آخر (الأحمر)، زمن

نابليون، لكنه اضطر أن يكون قسيساً في زمنه (الأسود). ورغم أن «ستندال» قد حول المأساة التي قرأ عنها في جريدة **المحاكم** إلى رواية فرضت نفسها كأهم الروايات الفرنسية في تحليل الحياة الداخلية للبطل في تناقضها العميق مع شروط عصره، إلا أنه كان يقدم هذا البطل (رابطاً بين الشخصية الروائية والبشر المعاصرين له) كإحدي ضحايا الرجال والأزمنة.

فلوبير (١٨٢١ - ١٨٩٠):

وسوف تستمر وتتعمق هذه الصورة لأبطال مهزومين، ضحايا رومانسيتهم في عصر تصاعدت فيه قوى المال والمكانة الاجتماعية والنفاق والوصولية، في أعمال «فلوبير» وخاصة في روايته الكبيرة: **التربية العاطفية**، التي قال الروائي نفسه عن أبطالها إنهم صورة لجيله من الرومانسيين المهزومين الذين همشهم مجتمعهم. لقد عاش «فلوبير» هذا البحث عن الحب المستحيل والسعادة المستحيلة في عالم لم يرض عن توجهاته الاجتماعية والالتزامات التي بدأت تتشكل بين الليبرالية والاشتراكية، فأراد أن يموت للعالم ويعيش للفن في عزلته. ببيته «بكرواسيه»، فكتب إلى عشيقته «لويز كوليه» في خطاب بتاريخ ٢٧ أغسطس ١٨٤٦: «الذي يعيش الآن وهو أنا لايفعل غير أن يتأمل الآخر الذي مات». ولكن «فلوبير» كان يحب أن يسجل في خطاباته العديدة لعشيقاته وأصدقائه ومراسلين كثيرين أحكاماً صارمة، متناقضة أحياناً، فكان رغم وحدته وعزلته في «كرواسيه» يعرف العالم الذي من حوله، وكثيراً ما كان يترك بلدته ليختلط بالمجتمع الراقي بباريس. وعبر هو نفسه عن انفصامه بين شخصين في خطاب كتبه أيضاً إلى «لويز كوليه»:«إن بداخلي حقاً رجلين بسيطين متميزين: أحدهما يهوى الصرخات، الغنائية، الطير الواسع للنسور، العاشق لتنغيمات الجمل القوية ولقمم الفكر؛ والآخر يفتش ويحفر في

الحقيقة بقدر استطاعته، يحب أن يبرز الواقعة الصغيرة بنفس قوة الكبيرة، يريد أن يشعركم حتى في مادتها بالأشياء التي يصورها: وهذا الرجل يحب الضحك ويستمتع بالحيوانية التي في الإنسان» (خطاب ١٦يناير ١٨٥٢)

وبالفعل تعبر روايات «فلوبير» وقصصه عن هذه الازدواجية بين العظيم والصغير، الفكر والإحساس، الفن والحياة- لكنه استطاع في فنه، وفي فكره عن فنه، أن يلغي الانفصام بين الفن والحياة، بين الشكل والمضمون. قال فلوبير: «تقولين لي إنني أهتم أكثر من اللازم بالشكل: آه! فهذا مثل الجسد والروح ؛ إن الشكل والفكرة بالنسبة لي نفس الشيء ولا أعرف ما يعني أحدهما بدون الآخر. كلما ازداد جمال فكرة، ازداد جرس الجملة: تأكدي من ذلك. إن دقة الفكر تصنع (وتكون هي نفسها) دقة الكلمة»، (**خطاب** إلى «الآنسة لوروابيه دي شانتبى»، ١٢ ديسمبر ١٨٥٧).

في أعماله إذن البحث عن الحقيقة والبحث عن الجمال: حقيقة وجمال مشهد طبيعي أو قطعة من ثوب، وجه إنساني أو مظاهرة شعبية، حي راق أو شارع شعبي، نفسية امرأة بين الرغبة والفضيلة أو روح شاب بين حماس الفكر وضعف الجسد، تتماثل عنده دائماً الحقيقة بالجمال في تحليله العميق للمشهد ولحميمية حياة أبطاله الداخلية. فهو أول الروائيين الفرنسيين الكبار الذين استطاعوا أن يصنعوا من الزمن بطل الرواية كما في **التربية العاطفية** (١٨٦٩) التي لا تربط بين فقراتها وأحداثها حبكة محكمة كما في الروايات السابقة عليها، حيث قيل عنها إنها رواية فاشلة، تنقصها القمة التي تفصل بين البداية والنهاية في الروايات التقليدية.[٥] رواية الفشل والهزيمة تحكيها **التربية العاطفية** من خلال سيرة شاب انحدر من الرومانسية إلى الانتهازية ورأي قتل جميع أحلامه ومشاريعه، قصة الرومانسى الذي

قضى عليه زمن «نابليون الثالث»، وكان زمن فشل ثورة ١٨٤٨. رأي الرأسمالية الفرنسية تستقر نهائياً في البلاد. وتعطي الرواية صورة لاتنسى للرأسمالي الناشئ والرأسمالي الناجح، للشاب الاشتراكي الذي يخون أفكاره وللشاب الليبرالي الذي تفشل وصوليته، في عالم يتجاوزهم جميعاً في شراسته[٦]. أما **مدام بوفاري**، رائعته المعروفة بالعربية عبر الكثير من الترجمات - وإحداها لمحمد مندور- فيقول عنها «فلوبير» إنها هو: «مدام بوفارى هي أنا» بطلة رومانسية في البداية، عرفت الحياة من خلال الروايات ثم قضت على أحلامها الحياة الرتيبة للبرجوازية الفرنسية الإقليمية، فاندرجت وراء مشاعر وغراميات مزيفة قتلت أحلامها ووصلت بها إلى انتحارها في نهاية الرواية.

كان «فلوبير» يرى أن اكتمال الشكل الروائي يأتي من الاستعمال الجيد لأربع تقنيات والربط الماهر بينها جميعا: السرد، التحليل، «البورتريه والحوار» ولكنه استعمل بالأساس الوصف والحوار. ويكمن سر جماليات «فلوبير» في أنه رأي الكتابة الروائية على نموذج اللوحة الفنية: فكان شعاره في الكتابة، ut pictura poesis أي باللاتينية إن الإبداع مثل اللوحة. فكتابة «فلوبير» تجعل القارئ «يرى» ما يكتبه في براعة وصف صنع من «فلوبير» أهم روائى فرنسى. وسوف يرث هذه الرؤية للأدب كاللوحة «زولا» و«الطبيعيون» وأنصار «الرواية الجديدة» في فرنسا. فقد أوصل «فلوبير» الرواية إلى أعلى قمم الوصف والمرئي في الأدب، وهو أحد المسئولين الأساسيين عن تعريف الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر برواية عظمة الوصف: وصف الشخصيات والأشياء والمناظر الطبيعية وشوارع وصالونات المدن، وصف تحركات البشر والصمت الداخلي لليأس وللإحباط. فقد عرف «فلوبير» كيف يرى ويصف- وراء ضجيج الحياة- الحزن الصامت للبشر. وربما يكمن سر عظمته في الكتابة في إدراكه لقوة وأهمية هذه

التناقضات. ولهذا السبب أيضا رأي «بيير باربريس» في «فلوبير» أهم وصف لتاريخ فرنسا زمنه[٧]، إذ استطاع إدراك زمن الأزمة وراء زمن التقدم المعلن وضوضاء الوصولية الاجتماعية. فالتاريخ في الأدب هو هذا التاريخ الذي لايقوله التاريخ الرسمي: الإحباط وراء الإعلانات الرنانة، الحزن وراء الحماس، الأزمة وراء الانتصار. فبينما كانت تتصاعد هياكل وأنظمة فرنسا المنتصرة بطبقاتها السائدة، كانت تحفر في نفسيات أبنائها أحزان وإحباطات بداية زمن التهميش أو زمن «الاغتراب»، كما سوف يصفه بعد ذلك؛ «والتر بنيامين» في كتابه الجميل عن «بودلير»[٨].

وكان «فلوبير» يختار دائماً لأعماله التاريخية فترات الأزمة والانتقال: نهاية المجوسية وبداية المسيحية في **إغراء سانت أنطوان** (١٨٧٤) وفي **هيرودياس**، انحدار كارتاجا في **سلمبو** (١٨٦٢)، انحدار البربرية الأولى وصعود اليونان في **معركة الترموبيل** أما في **بوفار وبيكوشيه** (١٨٨١) الذي أراد به إقامة القاموس الجامع والساخر للأفكار المسبقة والتافهة للبرجوازية، فتناول نشأة العلم ومستقبله. وتبقى عظمة «فلوبير» في وصفه الرائد لزمن الحياة اليومية، الروتينية، البالية في المدن الصغيرة، كما قال «باختين»، هذه الحياة المولدة لإحباط اللابطل الحديث، العاجز تحت أنقاض أحلامه مثل **مدام بوفاري** أو الناظر بمرارة إلى أوهامه المفقودة مثل «فريدريك مورو»، بطل التربية العاطفية.

زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٣):

آخر عنقود الروائيين الفرنسيين الكبار في القرن التاسع عشر، رائد المدرسة «الطبيعية» في الأدب، صاحب نظرية «الرواية التجريبية»،

ومن أكثر الروائيين الفرنسيين المقروئين في الطبقات الشعبية الفرنسية وفي أوساط القراء خارج فرنسا، حيث يبدو «إميل زولا» من أكثر الروائيين المقروئين في العالم. بنظرياته الجمالية أسس مدرسة تصور الرواية كاختبار للأوضاع المختلفة للإنسان، في الطبقة والفئة والأسرة والمهنة والحالة النفسية، وبرواياته المندرجة جميعها تحت عنوان: **الروجون ماكار**، اسم الأسرة التي يتابع «زولا» تطوراتها عبر أجيالها المختلفة في الأجزاء المتتالية التي صدرت من ١٨٦٩ حتى ١٨٩٣، ترك لنا الروائى أهم صورة للمجتمع الفرنسي في عهد نابليون الثالث. وبخلاف سابقيه الذين حصروا وصفهم في الطبقات العليا والوسطى، كان «زولا» أول روائي فرنسي يُدخِل في فضاء الرواية الطبقات الشعبية المختلفة: عمالها وفلاحيها وصغار الحرفيين والموظفين في المدن والأحياء الشعبية، وأراد أن يصف الشعب بلغته ورائحته وأخلاقياته أو كما يقول: بخصوص الخمارة (L'Assommoir)١٨٧٧، يكتب أول رواية عن الشعب يكون لها «رائحة الشعب» دون استعمال «مرهم المثال».[٩]

لقد نشأ «زولا» في ظروف صعبة، كان أبوه مهندساً لديه الكثير من المشاريع الثورية، لكنه مات مبكراً وتركه مع أمه وكثير من المشاكل المادية. فعرف «زولا» الفقر والبحث عن الوظائف المتواضعة وبين الصورة المثالية للأب الغائب والتمرد ضد أوضاعه ورفضه للروتين وللسفاهة، كما قال، احتفظ «زولا» على مدي حياته بسرعة الانفعال التي صنفته في ١٨٦٦ ضمن «الشباب الغاضبين».

وقد تأثرت **الروجون ماكار** بهذه التجارب وسمتها الأساسية هي هذه المواجهة الضخمة للإمبراطورية الثانية، من ناحية، وللمجتمع المعاصر لكتابتها، من ناحية أخرى. يرفض من خلالها «زولا» نظاماً ما

سياسياً واجتماعياً، أخلاقياً ووجودياً. عكس في أعماله أفكار عصره الوضعية القائلة بأن الإنسان والمجتمع آثار للطبيعة، فتأمل ودرس الأوضاع المختلفة لعامل المناجم (**جرمينال ١٨٨٥**)، للبرجوازية الصغيره لعمال وحرفيى باريس (**الخمارة ١٨٧٧**)، للفلاحين (**الأرض ١٨٨٧**)، للفنان (**الإبداع ١٨٨٦**)، للمرأة «الخفيفة السلوك» (**نانا**)، إلخ. كما عرف الأسماء الكبيرة في زمن الفن والعلم والأدب في زمنه ورفض «زولا» في كتاباته بشراسة ذوق معاصريه ومواضعات الفن (الأسلوب النابليوني الثالث!)، المائلة إلى العظمة الزائفة أو «السانتيمنتالية» الساذجة أو قصص الجنس المعطرة «بماء زهرة اللافندر وبذرة الأرز!». وكانت الأخلاقيات الأصيلة بالنسبة «لزولا» هى رفض التحايل على الواقع وقول الحقيقة، أيا كانت. وكثيراً ما كانت هذه الحقيقة في أعماله الكشف عن الزيف الاجتماعي واكتشاف -وتصوير- الغرائز الحيوانية في البشر.

تأثر «زولا» كثيراً بعلوم زمنه وبالنزعات العلمية لمعاصريه. فقد قرأ الناقد «ميشيل سير» روايات «زولا» في ضوء نظريات «كارنو» عالم الفيزياء، أما «أ. دي لاتر» فأبرز التشابه بين توجهات «زولا» ورؤى «دارون» و«كلود برنار». والآن يهتم أيضاً بأهمية دراسة النظام العصبي في زمن «زولا». فكان الروائيون والعلماء والأطباء يهتمون بحالات «الاغتراب الذهنى» أو الجنون التي انتشرت دراستها حول ١٨٦٠. وقد تابع «زولا» معاصريه في هذا الاهتمام وربط بين الجنون والعصر. فلم ير في انفصام الإنسان المعاصر بين الروح والجسد أثر الوراثة فقط، كما هو معروف عن دور الوراثة في رؤية «زولا»، بل رأي فيها أثراً للمظاهر السياسية والاجتماعية للزمن. فكان يرى أن الأسرة المعاصرة مهددة عبر طموحاتها ورغباتها بشروط العالم الحديث

الجهنمية، فتصل إلى صنع أبشع الجرائم. ودرس «زولا» بالفعل المناطق الغامضة في الإنسان بين الوعى والإغفاء، مراحل العمر بين الطفولة والمراهقة، فوضى الجسد عند المرأة بين الرغبة والواجب الحقيقي أو المفروض عليها من المجتمع. فكان يخشى جنون «الحيوان الإنسانى»، الذي ينفجر، متحدياً أية سيطرة في لحظات صحوة الغريزة. فغريزتا الموت والجنون دائماً موجودتان منذ أعمق العصور، دائماً تهدد عقل الإنسان ووضوح رؤيته ومن هنا أهمية «الثغرة» عند «زولا». يقول الناقد «جيل دي لوز»: «إن الوراثة ليست ما يمر عبر الثغرة، بل هي الثغرة ذاتها» (١٠) وقد اكتشف «زولا» أن وراء كل الغرائز، غريزة الموت «وأنها وحدها تكون الوراثة الكبيرة، الثغرة» (مقدمة **الحيوان الإنساني**).

فبعد الدراسة التقليدية للعلاقة بين الأدب والمجتمع عند «زولا» يكتشف النقد الجديد الإمكانيات المتعددة، الثرية، لدراسة روايات هذا الروائي العظيم. فيهتم بها اتجاه النقد التحليلي للنفس من وجهة نظر المعركة الدائرة بداخل الإنسان من أجل الحياة، بين عقله الواعي وقوى تخيلاته المريضة، بين الرغبة في الحياة وغريزة الموت. ففي زمن مبكر عرف «زولا» أن الجسد قيمة إشكالية وموقع للصراعات المتنوعة للإنسان. أما النقد «التيمي» واللغوي فيكتشف في **الروجون -ماكار** القائمة المركبة للصور والرموز والاستعارات المكونة لشبكات التداعيات والأساطير في لعبة من التركيبات المعجمية التي من الممكن متابعتها بين الرواية والأخرى في تكرارها وتحولاتها. وتتعارض الآن صورة «إميل زولا» «الروائي الطبيعي»، الخاضع للوصف الوضعي لتفاصيل الحياة، مع الصورة الأخرى للكاتب الواعي بالاغترابات التي بدأت في مجتمع الإمبراطورية الثانية والإنسان القلق المتابع لمعركة الإنسان مع نفسه ولصراع الوعي واللاوعي، مكتشفاً

بذلك موضوعاً سوف يتحول إلى أهم موضوعات الحداثة الغربية بعد انتشار نظريات «ماركس» في الاستلاب الطبقي ودراسات «فرويد» في الهيستيريا وأهمية اللاوعي لفهم الاغتراب الإنساني.

صوتان من الهامش:

المرأة الكاتبة: «چورچ صاند»، المرأة الحرة والصوت الشعبى

الكاتب الثورى: «جول فاليس»، كاتب عمال الكومونة ورفض المؤسسات.

چورچ صاند (١٨٠٤ -١٨٧٦):

تقوم أسطورة «چورچ صاند» على صورة المرأة المتحررة- أو المنحلة!- التي كانت تدخن «السيجار» وترتدي البنطلونات الرجالية، وتخفي هذه الصورة، المزيفة بعض الشيء حقيقة المرأة الحرة التي تحملت مسئوليات الوحدة والتكوين والاستقلال وتربية الأطفال والتي كانت تتميز بجرأة أخذ المواقف المتسقة مع أفكارها: الالتزام الثوري والاشتراكي، الرجوع إلى بلدتها للمعيشة مع فلاحي أرضها، رفض المواضعات الاجتماعية مثل الزواج في غياب الحب أو المكانة الاجتماعية الزائفة، واستطاعت حتى، الخروج من الحب والعلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة عندما كانت تراها مهددة لاستقلاليتها الأساسية. ورغم وعيها الشديد بضرورة الكتابة وتحولها إلى مهنة، لم تتبنّ نرجسية الكاتب الموهوب التي ميزت الكثير من الكتاب الرجال في عصرها. فكانت مسؤوليتها تجاه الكتابة لاتتركها في أكثر اللحظات حميمية في حياتها، تبعث مقالها لجريدتها من «البندقية» حيث عاشت أجمل لحظات السعادة مع الشاعر «آلفريد دي موسيه» أو

تكتب صحفاتها اليومية في «مايوركه» حيث أقامت مع «فريدريك شوبان»، المريض، ومع أطفالها.

ويقوم دائماً، إلى جانب دراسة أعمال «چورچ صاند»، إغراء رسم سيرتها الرومانسية التي كثيراً ما يقال أنها أجمل أعمالها. فمن الروائي الفرنسي «أندريه موروا» حتى الناقد الأمريكي «جوزيف باري»، مروراً بالعديد من الكتابات، هناك دائماً الإشارة إلى سيرة «چورچ صاند» وبدأت هى نفسها هذه النزعة مع سيرتها الذاتية الجميلة: **تاريخ حياتي** التي تبدأها بالتناقض الأساسي الذي ساد حياتها بين أمها الفقيرة وجدتها من أبيها الإقطاعية، الأرستقراطية:

«كانت أمي من الجنس الشارد والمهان لصعاليك هذا العالم. كانت راقصة، أقل من راقصة، كومبارس على أدنى مسارح الشارع الباريسي، عندما أخرجها حب الرجل الغني من هذه المهانة ليفرض عليها مهانات أكبر» (١١).

ثم مات «الرجل الغني»، أبوها، واستمرت الطفلة رهناً لصراعات دامية بين الجدة والأم، الجدة تريد لها ثقافة راقية في إبعادها عن أمها، والتعاطف يميلها نحو هذه الأم الضحية، رغم تضامنها مع الجدة في لحظات انتصار الأم وانتقامها. ففهمت منذ الصغر أهمية الاستقلال وصنع حياتها بعيداً عن هذه وتلك. خرجت من عالمها، هاربة في زواج غير موفق، ثم تركت الزواج وبعض المشاعر الصبيانية من بعده كي تنتبه إلى تكوينها وضرورة ممارستها مهنة لتعيش وتربي أطفالها. فقررت أن تعيش من موهبتها وكتابتها. ونجحت روايتها الأولى **إنديانا** (١٨٣٢) ثم روايتا **فالنتين** (١٨٣٢) **وليليا** (١٨٣٣)، حيث صورت، عبر ضغوط الحياة اليومية، البحث المجنون واليائس للمرأة عن السعادة. وصورة الرجل تبدو في هذه الروايات، كما في

روايات «مدام دي ستال»، باهتة، بينما تبدو المرأة قوية ومثالية. **في ليليا**، عمقت صورة الوحدة الرومانسية للإنسان في غربة ورثتها عن غربة «روسو» المثل الأعلى لجدتها التي حاولت أن تنشئها على نموذج **الإميل والهلويز الجديدة** «لروسو» وربما كانت هذه التأثيرات التي حددت حبها، بعد ذلك، للريف وللفلاحين ونمط كتابتها المنتمية للأرض وللحياة الريفية.

في ١٨٣٢ - ١٨٣٣ عاشت حبها الكبير مع الشاعر الرومانسى «ألفريد دي موسيه» وهربت معه إلى «البندقية» حيث عاشا العشق والسعادة ، وكذلك أيضاً مواجهة «عجزهما» كما تقول الناقدة «آن أوبر سفلد» وترك فشل الحب الحر في نفسيتهما آثارا مدمرة رغم الإبداع الذي خرج من الرحلة والمغامرة: مسرحية «موسيه» **لورنزاسيو**(١٨٣٤) وسيرته الذاتية: **اعترافات طفل عصري** (١٨٣٦) **وخطابات مسافر** لجورج صاند وحبها «للبندقية» التي رأت فيها مدينة شعب يغنى، وفنان من نمط مختلف رسمت صورته في **كونسويلو** (١٨٤٢ - ١٨٤٤) أجمل أعمالها التي تقص حكاية مغنية شعبية من «البندقية»، تنتقل من الشارع إلى السرايا ثم إلى السجن ومن خلال هذه المراحل تتحدث «چورج صاند» عن رحلة تعلم وتحرر داخلي.

لكن بعد الانفصال عن «موسيه» تنشق حياة «چورج صاند» إلى جزءين متوازيين: حياتها الفكرية وحياتها الغرامية. ففي أوج علاقتها الغرامية مع البولوني الأرستقراطى «شوبان» نجدها تتأثر بالأفكار الاشتراكية «لبييرلورو» وتكتب الرواية الاجتماعية ثم الريفية. ومع انتقالها إلى الريف تشهد كتابتها التوحد بين الرواية «الاشتراكية» والرواية الريفية، «حيث حاولت تحقيق ما تقول أن «بلزاك» و«زولا»

فشلا فيه: سماع صوت الفلاح والشعب وراء الرؤية البرجوازية للروائي الآتي من المدينة. فحاولت، بنجاح متفاوت، أن تقلد لهجة الفلاحين ووعي الفن الشعبي وصراع الفئات الطبقية المختلفة في **فرنسوا لوشامبي** (١٨٤٧)، **ومستنقع الشيطان** (١٨٤٦) **وأصحاب الجرس** (١٨٥٣) **و«لافاديت» الصغيرة** (١٨٤٩).

تتروح في هذه الروايات مشاهد الريف والتعبير عن الذات وترجمة آمال هذا العالم الآخر المتناقض مع عالم المدينة. وتشوبها أحيانا غنائية «روسو» لكن هناك دائماً تعبيراً صادقاً في روايات «چورچ صاند» عن ذات ممزقة ومتمردة، ذات المرأة التي لاتجد الاعتراف بمساواتها في مجتمعها، وتبدو أفضل مواقع كتابتها في وصفها لانحراف العلاقات الإنسانية: استحالة العلاقة الغرامية في المساواة، استحالة الزيجة العادلة في الظروف الاقتصادية والاجتماعية السائدة، وأيضاً هذا الموضوع الجديد في الإبداع: وضعية الفن التي تصنع من الفنان منتجاً مغترباً ويحول إنتاجه إلى سلعة للتجارة.

جول فاليس (١٨٣٢ - ١٨٨٥):

مع ثلاثية «جول فاليس»: **الطفل، الطالب، المنتفض،** ويحدث الصوت الشعبي في الرواية قطيعة مع الرواية الفرنسية السابقة، الواقعية والطبيعية معا. وكانت قضية تصوير الشعب في الرواية قد أثيرت من قبل، حيث اتهمت «چورچ صاند»، كما سبق أن قلنا، «بلزاك» و«زولا» بأنهما تحدثا عن الفلاحين دون أي فهم وبلا تعاطف حقيقي معهم في غياب الارتباط بالأرض وبالحياة الريفية. وطرح «زولا» قضية اللغة الشعبية في مقدمة رواية الخمّارة، إذ تساءل هنا: كيف يمكن الصوت الشعبي في الأدب، هذا الصوت الذي يتميز بالصيغ الناقصة والنسق غير المكتمل والسياق المنقطع في حدود الكتابة الأدبية التي يحكمها المثل الأعلى للاكتمال والأسلوب

البليغ والرؤية المتسقة؟ وقد حل هو نفسه المعضلة بكسر الرؤية المتسقة بإدخال «الخطاب غير المباشر الحر»- كما فعل «فلوبير» من قبله- في الخطاب الروائي، هذا الصوت الذي يخلط بين صوت الراوي وصوت آخر أو أصوات أخرى تحمل رؤى مختلفة ولغة أخرى، لغة الآخر، في العالم الروائي.

في ثلاثية «فاليس» يملأ الصوت الشعبى الفضاء الروائى بأكمله مستعيراً أسماء مختلفة. فالبطل اسمه «چاك فنتراس» بدلا من «جول فاليس». يروي البطل سيرته الذاتية، سيرة بطل ذي أصول شعبية أصبح بطلاً من أبطال «الكومونة» الباريسية. وترتكز السيرة حول لحظتين تاريخيتين في حياة فرنسا: هزيمة العمال في ثورة ١٨٤٨ وهزيمة الكومونة في ١٨٧١ رغم الانفجار الكبير لوعي العمال في تلك الفترة وانتصارهم لبضعة شهور. ويلعب هنا الصوت الشعبي دوراً أساسيا في القطع بين كتابة «جول فاليس» وكتابة من سبقه في الوعي بأحداث ١٨٤٨، «چوستاف فلوبير» في **التربية العاطفية** مثلاً.

يقوم الصوت الشعبي هنا بوظيفة النقد للمجتمع المستقر بقيمه ومواقعه الاجتماعية ورموزه الفكرية. فيسخر من المؤسسات الاجتماعية المختلفة: الأسرة، المدرسة، السلطة السياسية، الخ، فتظهر الأكليشيهات والأحكام المسبقة لهذه الفئات عبر الخطاب المباشر للمتكلمين في الرواية وعبر الخطاب غير المباشر الحر. فيتمكن الصوت الناقد من السخرية الكاشفة عن الأيديولوچيات السائدة في المجتمع الفرنسي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر.

فنرى أم البطل تحتقر أصولها الريفية لتخضع للأعراف الاجتماعية في شكل شعارات: ينبغي أن يطاع الوالدان، نحن فقراء لكننا نفهم ولدينا ذوق راق، أو يكشف الخطاب الروائي عن المشاعر

المبتذلة للطبقات الدنيا: الاحتفال التقليدي بعيد ميلاد الأب أو الافتخار بالابن الذي نال جائزة في المدرسة، مع قمعهما الحقيقي عبر حدود الإمكانيات ودونية الانفعال. ترهق زوجها في تحريضها له نحو الارتقاء الاجتماعي، غير قادرة على إخفاء حدودها الطبقية، وتتسبب في رفض ابنها للمجتمع البرجوازي، الذي سبق انتماؤه إلى ثورة المعدمين، حيث يتحول في آخر الثلاثية إلى بطل عمالي، قائد الجماهير في شوارع باريس المشتعلة.

يعمم «جول فاليس» إذن الكلمة الشفوية في الرواية. فلا يفصل بين كلمة المتكلم وكلمات المجتمع السائدة، فيحل الكلام مكان الوصف، هذه التقنية المفضلة في الرواية الفرنسية الواقعية والطبيعية. فيعمم زمن المضارع حتى في سرد أحداث الطفولة، مازجا بين صوت الراوي وصوت الطفل، جاعلا من اللحظة المعاشة الحدث الأساسي للرواية. وكما تتدخل أصوات المجتمع الأيديولوچية مع أصوات المتكلمين، يملأ الحدث التاريخي الساحة الروائية في تواجده اليومي، الصحفي، الآني، مكثفاً لتعددية الأصوات. ويستطيع هكذا الصوت الشعبي أن يخلق منطقاً سردياً يعين التشتت والصراع في الرواية، مساهماً في تكسير الصوت الأحادي، المتسق مع الرواية السابقة، وإذا كانت ثلاثية «فاليس» نمطاً فريداً للكتابة الروائية الفرنسية، فإن هذا لم يمنعها من فتح الآفاق الجديدة للرواية المتعددة الأصوات.

الشعر الفرنسي من الرومانسية إلى الحداثة:

يُعرَف القرن التاسع عشر الفرنسي على أنه عصر الرومانسية، عصر الشعر الغنائي والتعبير عن الذات، رغم أن الرومانسية في

الشعر- التي تحولت أيضاً إلى رومانسيات كما سوف نرى- لم تغط إلا جزءاً من القرن، من الثلاثينيات إلى الخمسينيات بالتقريب، لتحل مكانها تيارات أخرى من الشعر متصلة مباشرة بالشعر الحديث فيما جدد وفتح من آفاق.

لايوجد اتفاق نهائي على قيمة الشعر الرومانسي الفرنسي. يعتبره «تييرى جوتييه» لايساوي شيئاً ولم تصنع شهرته إلا لغياب الشعر في عصر التنوير، فحاكى بلا عبقرية الرومانسيين العظام في الأدب الألماني والإنجليزي. أما «لنسون» فيجد في هذا الشعر للرومانسيين الفرنسيين بداية التجديد في الشعر الفرنسي الذي غير نظام المجاز والنظم واللغة وجعل كل مغامرات الشعر بعد ذلك ممكنة.

وبالفعل غير الشعراء الرومانسيون اللغة الشعرية والنظم بصفة خاصة. فكانت هذه الثورة ضرورية من أجل التعبير عن الذات وعن المشاعر الحميمة للإنسان في عصر الرومانسية الذي ارتبط بارتقاء الفرد واكتشاف الحياة الداخلية والتعارض بين حاجات الأنا والحضارة المدنية الصاعدة في عصر الرأسمالية والصناعة.

أراد «فكتور هوجو» ثورة في القاموس والمعجم شبيهة بثورة المجتمع في ١٧٨٩. كان يقول أنه ينبغي وضع «الطاقية الحمراء» (قبعة الثوريين في ١٧٨٩) على كلمات المعجم. فأعلنت المساواة بين الكلمات ورفض مفهوم التمييز بين كلمات رفيعة وكلمات دونية. رفض أيضاً المجاز الذي يخفي الفكر أو يزينه والمصطلح العام الذي لايبوح بالشيء. ورفع من قيمة العبارة الحرفية، المحلية، الخاصة، وفضل الملموس على المجرد. وحلت الصورة الملموسة مكان الاستعارة وطلب من العبارة أن تحمل الإحساس والمشاعر.

وهكذا تم إنجاز هام بشأن تعريف المعجم الذي اتسع للعناصر

الشعبية والتقنية التي كانت الكلاسية قد رفضتها. لكن احترم الرومانسيون التركيب، ففي القوالب القديمة حددوا المشاعر والأفكار المعبر عنها في كلمات أكثر خصوصية ولونا وإحساساً بالآني المعاش. وبنفس الطريقة، رغم احتفاظهم بالنظم التقليدي- النظم السكندري أو البيت ذي المقاطع الثمانية- ركزوا أهم جهودهم في تنويع الإيقاع وتنغيماته. فقد كان السكندري الكلاسي لايتحمل وقفة إلا بعد ستة مقاطع ويرفض تماماً التضمين. أما البيت الرومانسي فأدخل التقطيع الثلاثي أو الرباعي وقبل التضمين. فحاول الرومانسيون إيجاد التماثل بين الإيقاع والمشاعر المعبر عنها. أما جرس القافية وغيرها من عناصر الصوت فازداد كثافة وتنويعاً وأصبح من أهم عناصر التجربة الشعرية.

ورغم هذه الخلفية المشتركة بين الشعراء الرومانسيين فهناك اختلافات بينهم من حيث الشخصية ورؤية العالم والإنتاج الشعري، تعيِّن الملامح الخاصة لكل منهم.

فيعرف «**لامارتين**» (١٧٩٠ – ١٨٦٩) برهافة المشاعر التي يعبر عنها شعره. يعرف ببيت مشهور له في التأملات الأولى: ينقصكم كائن واحد وتفرغ الدنيا من كل شيء. كتبه في ذكرى حبيبته المرحومة «إلفيرا» التي توفيت مبكراً ولم يعش هذا الحب، بل غذى مواضيع وأبيات أساسية لشعر «لامارتين» في الحب وانتهائه السريع ورهافة الحياة وقسوة المصير، فيعتبر الشاعر من أكثر الشعراء الفرنسيين رومانسية.

في اتجاه «شاتوبريان»، وهو من النبلاء مثله، يعتبر «لامارتين» شاعر الحزن اللانهائي، شاعر الطبيعة الشاهدة على يأس الإنسان وعظمة تعاسته. فالإنسان لايعيش كثيراً وحبه لايدوم فلتحتفظ

الطبيعة بذكرى المحبين. وشعر «لامارتين» يقول زوال اللحظة وسيل الزمان، أبدية الطبيعة الصامتة التي تبتلع لحظات السعادة ولاتترك لها أثراً.

لم يجهد كثيراً في كتابة الأشعار- كان يأتي شعره من موهبة تلقائية وأثر في قرائه بصدقه وأصالته. لم يرغب «لامارتين» في أن يكون أديباً مرموقاً- فكان يكتب ليعبر ويتواصل، يكتب دفعة واحدة ولا يرجع عما أبدعه ولذلك ترك عالماً شعرياً مليئاً بالتناقض بين الشعر الراقي، الموسيقى، المرهف الحزن والمشاعر، وبين التأملات الفلسفية الملحمية حول المصير الإنساني والمعركة بين الخير والشر وإمكانية تجاوز الشر بالإرادة والتضحية والإيمان.

ولعب أيضاً دوراً سياسياً، متأثرا بالأفكار الاجتماعية التي سادت فرنسا في ١٨٣٠، حب الإنسان وسعادة الإنسانية وانتصار الأخوة والحرية على قوى الظلام. للحظة تجاوز حدود طبقته الأرستقراطية ليتغنى بالأفكار الديمقراطية العظيمة، وانتصر بين نواب ١٨٤٨ كعضو الحكومة المؤقتة لكن مثاليته لم تتحمل المسئوليات السياسية التي كان يفرضها التضامن مع الشعب. وانتهى مع ذلك دوره عندما طرده الإمبراطور نابليون الثالث من عالم السياسة.

في ١٨٣٢ سافر إلى الشرق (اليونان، سوريا، فلسطين، لبنان) مثل من سافر من الكتاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر وكتب **رحلة إلى الشرق**. لكن الشرق لم يكن له إلا عودة إلى الجذور، جذور المسيحية وقبر المسيح، رحلة تطهير وقرب إلى النفس. سوف يترك بعد ذلك الشعر من أجل السياسة ويبتعد عن طبقته الأرستقراطية كي يتبنى قضية الفقراء والمظلومين في عصر الالتزام. لكنه لم يكن أبدا اشتراكياً مثل الكثيرين من معاصري أحداث ١٨٤٨.

وتبقى قيمته الأساسية، حسب «هنري چيمان» في الإنسانية العميقة لهذا الإنسان المحمل بالأحزان وموت الأحباء: «إلفيرا» قصائده الأولى، ثم ابنته، ثم أمه.. كان **الموت يهدده**، يحمله في نفسيته المجروحة، يصوغ شعره ويشكل إيقاعه **وموسيقيته**.

وفي سلسلة الرومانسيين النبلاء، يلعب «**ألفريد دي فيني**» (١٧٩٧ - ١٨٦٣) دوراً خاص: «ولد في ١٧٩٧، في السابع والعشرين من مارس، ثلاث سنوات قبل نهاية القرن». ومثل «شاتوبريان» عاش هذا القرن الذي قضى على النبلاء وأقام في مقابلهم سلطة البرجوازية الرأسمالية في كبرياء ورفض لم يتحرك عنهما ليشارك في الأحداث كما فعل «لامارتين» متبنياً للحظة من حياته قضايا عصره في رحابة الآمال الاجتماعية الجديدة التي ولدتها صراعات ونظريات هذا العصر. يقول «دي ڤينبي» في مذكراته: «إن الأمل أعظم أوهامنا». وقبل «كافكا» بقرن قال هذا الشاعر المتشائم:

«هكذا الحياة الإنسانية».

«أتصور الكثيرين من الرجال والنساء والأطفال، أخذوا في نومهم العميق. يصحون مسجونين، ويعتادون سجنهم، ويصنعون فيه الحدائق الصغيرة. وتدريجياً يدركون أنها تؤخذ منهم واحدة بعد الأخرى وإلى الأبد. لا يعرفون لماذا هم في السجن وإلى أين يقادون بعد ذلك ويعرفون أنهم لن يعرفوا ذلك أبداً».(١٢)

لم يكتب «دي فينيى» أشعارا كثيرة: ثلاثين قصيدة نشرت بعد موته في ١٨٦٤ في ديوان: **المصائر**، عبَّر في أشهرها عن وحدته وتحمله الصامت للمصير المظلم. يقول في «موت الذئب»:

«تألم ومُت دون أن تنطق»

كان من أكثر الشعراء الرومانسيين ثقافة: قرأ الكثير وملأ نظمه بالتأملات الفلسفية عن الوحدة وعظمة **الألم** الوقور وقيمة كبرياء الإنسان. عبّر عن وحدته مع البشر، لكن أيضاً عن صمت الطبيعة، الواسعة، الباردة، وصمت السموات الفارغة، وصمت الله الذي لايستجيب إلى صرخة البشر. آمن بالإنسان العبقري مثل النبي «موسى»، وتعتبر قصيدة «موسى» من أجمل قصائده. وصل النبى إلى الحكمة لأنه رفض الأمل وتحمل وحدته. قد هجر الحب وتركته الصداقة- يقول موسى:

«رأيت انطفاء الحب وانتهاء الصداقة- كانت الفتيات تحتجب خوفاً من الموت فالتففت في العمود الأسود

ومشيت أمام الجميع، حزيناً ووحيداً في مجدي وقلت في قلبى: «ماذا أريد الآن؟»[١٣]

نفس الوحدة ونفس العظمة نجدهما في صورة عيسى التي ترسمها قصيدة **«جبل الزيتون»**:

«كان الليل وكان عيسى يمشي وحيداً...

...انحنى، على ركبتيه، وجبتهه تقابل الأرض

ثم نظر إلى السماء ونادي: «يا أبي!»

لكن السماء بقيت سوداء، والله لم يجب»[١٤]

وإلى جانب شعره ترك «ألفريد دي فينيي» روايات ومسرحيات، تعتبر إحداها **شاترتون** (١٨٣٥) من أفضل المسرحيات الرومانسية. وترك أيضاً **مذكرات شاعر** وهي خليط من الذكريات الخاصة

والتأملات الفلسفية والنظرة المتشائمة لعصر لم يكن عصره ورجال لم يعتبر نفسه جزءاً منهم أبداً. لم ينجح أيضاً في حياته العاطفية بين زوجته الإنجليزية وممثلة المسرح المشهورة «ماري دورفال» التي ربطه بها عشق ملتهب بالغيرة المتبادلة والخصام اللذيْن دمرا وربما قضى على الشاعر صرامته الطبقية وطبعه الخاص غيرالقابل لليونة- «في رأسي

خط مستقيم». ولم ينحرف عنه الشاعر أبداً، مخلص لطبقة يعرف أنها «اجتماعياً ميتة منذ ١٧٨٩»، مرتبط بأرض لم تعد ملكاً للإقطاعيين، قارىء متعمق للتراث الفلسفي والإنجيلي، كان يكره «البين بين» الذي انتشر في عصره، صانعا لنفسه برامج محكمة للقراءة والدراسة الدائمة. إن «ألفريد دي فينيي» ليس من أفضل الشعراء الرومانسيين، لكنه بلا شك من أوسعهم ثقافة ومن أصدقهم فكراً.

مع «**ألفريد دي موسيه**» (١٨١٠ - ١٨٥٧)، نجد وجها آخر للرومانسية، وربما أكثر الوجوه رومانسية في الشعر الفرنسي. هو من أكثرها انتشاراً، وأيضاً أسطورية، شاعر الشباب والحب والفراق، يقول عنه الناقد «كلود دوشيه» إنه معروف لدى الجميع، لكنها -في نفس الوقت- معرفة سيئة وتقييم سلبي، يرجع إلى رفض شعراء جدد، مثل «بودلير»، وخاصة «رامبو» لرومانسيته و«سانتيما تاليته». يعرف عنه علاقته الملتهبة مع «چورج صاند» ونهايتها الحزينة التي تغنى بها الشاعر في أجمل قصائد الرومانسية الفرنسية: **الليالي** وهي أربع قصائد كتبت بين ١٨٣٥ و ١٨٣٧، بعد انفصالهما النهائي في ١٨٣٥. فكتب الشاعر **ليلة مايو** (١٨٣٥) وليلة ديسمبر (١٨٣٥)، وليلة أغسطس (١٨٣٦)، وليلة **أكتوبر** (١٨٣٧). ويعرف عنه الكثير من

التناقضات بين العاطفية الشديدة وحياة اللهو التي كان يعيشها في علاقات سهلة وعابرة تسودها السخرية واللامبالاة. يحكي هذه التجربة -التي سوف تذكرنا بها بعد ذلك رواية **التربية العاطفية** «لفلوبير»- في **اعتراف طفل عصري**، التي هي الأخرى ثمار علاقته مع «چورچ صاند»، قصة الحب السعيد والفاشل، محاولة استرداد الصفاء في حياة ريفية، نقية، بعيداً عن فساد باريس- وهي أيضاً تجربة أدبية منتشرة في أدب القرن التاسع عشر، في **طبيب الريف** «لبلزاك» مثلاً- واستحالة التطهير إذ تطارد البطل وتفسد حبه تجاربه السابقة، التي أدخلت في قلبه وفى سلوكه إلى الأبد الشك والقسوة الساخرة وتدمير الذات فتقع البطلة ضحية هذا التشويه النفسي وتبتعد عنه، غير قادرة على إعطائه ما كان يبحث عنه من تطهير.

لكن أهم ما في هذه المذكرات، أو رواية السيرة الذاتية -إذ يغير الكاتب أسماء الأبطال- تحليلها وتقديمها لما يسمى في الأدب الفرنسي «بفجيعة العصر» (Le mal du sie'clc)، وهي هذا العذاب والألم النفسي الذي هزَّ الجيل الرومانسي كله، أو كما يحدده «ألفريد دي موسيه»، هذا الجيل الذي نشأ في فترة الحروب النابليونية، أي عاش مراهقته بعد فشل الإمبراطورية وفشل الثورة، ووجد الملل واللامعنى واليأس بعد حماس الثورة ومجد الإمبراطورية، هذا الجيل الذي نشأ بعد ١٧٩٣ و ١٨١٤. يقول الشاعر في بداية الاعتراف: «في فترة حروب الإمبراطورية، بينما كان الأزواج والأخوة في ألمانيا، ولدت أمهات قلقة جيلا ملتهباً، شاحباً، عصبياً».

وبوعي غير متوقع عند شاعر الطبيعة والحب التعيس ترك «ألفريد دي موسيه» وصفاً حاداً ودقيقاً لملامح فترة الانتقال هذه التي رأت الماضي ينتهي دون أن تبدو ملامح المستقبل واضحة بعد سقوط

كثير من الأوهام وفقدان الحماس وكل معاني الحياة السابقة فلا خيار لأبطال القصة-السيرة الذاتية إلا بين حياة اللهو والترف في الصالونات الباريسية والحب المستحيل والمدمر في النقاء الظاهر للطبيعة.

قصائد **الليالي** تقص أيضاً رحلة الحياة الأولى للبطل، مطاردة الوحدة للطفل ثم المراهق ثم الشاب، رحلة الهروب خارج فرنسا، تحقق الحب ثم انهياره وبذور الانتهاء الموجودة في قلب الأشياء. يعرف عنها في الأساس شعر الحزن وتمجيده:

«إن أجمل الأغانى هي أكثرها يأساً
وأعرق منها أبدية هي بكاء خالص»
كما يقول الشاعر في ليلة مايو، أو في نفس القصيدة:
«لايعظمنا شيء مثل ألم عظيم»[(١٦)].

لكن القصائد الأربع، إلى جانب قيمتها الغنائية، لها قيمة درامية ناتجة عن حركة الحياة التي تنمو فيها، من السعادة إلى اليأس والصمت، ثم الرجوع إلى النشوة عبر الإبداع والتصالح مع الطبيعة، بينما تسكن عمق النفوس الوحدة والتهديد الدائم لليأس.

في أعماله الأخرى، القصصية والمسرحية، نجد وجها آخر من إبداع الشاعر. فلا يكتفي بالغنائية وشعر الحزن، بل يدخلنا الشاعر عبر **لورنزاسيو(١٨٣٤)**، **تقلبات ماريان(١٨٣٣)**، **فانتازيو (١٨٣٤)** وغيرها من مسرحياته في ازدواجية عالم الثلاثينيات بين سخرية الحياة والتهابها، في صعوبة الكتابة واستحالة التعبير في فترات الأزمة التاريخية: «تناول العالم كما هو، قول الأشياء، مستحيله»، هكذا كتب الشاعر في ٢٠ يونية ١٨٣٦. وحاول في كتابته أن يحل هذه المعضلة:

الإبداع يحتاج إلى التجربة والتجربه تقتل الأحلام وترهق الحياة.

وكان هذا الشاعر الذي مات صغيرا قد انتهى من جميع أعماله الإبداعية بين ١٨٣٠ و ١٨٣٦، أي بين العشرين والستة وعشرين سنة. هل أدرك قبل «رامبو»، الذي انتهى إبداعه الشعري بعد العشرين من عمره أن الشعر لايتفق مع «فجيعة العصر»؟

ربما لايعتبر «**فكتور هوجو**» (١٨٠٢ - ١٨٨٥) أفضل شاعر فرنسي، لكنه بلا جدال من أعظمهم. عظيم بحياته التي اتسعت من بداية القرن- «كان هذا وهو في الثانية من عمره»- حتى آخره، عظيم بوحيه الملحمي، سواء في رواياته مثل **البؤساء** و**نوتر دام دي باريس** أو في شعره، شعر البداية -**الأغاني والرقصات**- أو شعر مابعد المنفي- **أسطورة القرون والعقوبات**- عظيم بتمثيله لعصره وتطوره من الملكية في العشرينيات إلى الحلم الاجتماعي للاشتراكية الطوباثية تحت تأثير «فورييه» و«سان سيمون» إلى التنديد بالإمبراطور نابليون الثالث الذي نفاه فعاش لمدة ثماني عشرة سنة في جزيرة «جزنزى» بين إنجلترا وفرنسا.

و«فكتور هوجو» أيضا شاعر التناقضات الكبرى، في مواضيع شعره وإبداعه كما في بلاغته والصور الكثيرة القوية التي تملأ شعره. فهو الشاعر- النبى المؤمن بالتاريخ، الذي أراد أن يجذر التاريخ في الشعر والشعر في التاريخ، وشاعر التراث الفرنسي في أناشيده وأساطيره، الشاعر الملحمى لشعبه، فكان يعتبر أن الشعر رسالة وكلمة حق، وشاعر الأسرة، شاعر الأم والطفل. كان شاعراً- منظراً، له آراؤه، وصاحب مدرسة في الجماليات الرومانسية، كما رأينا في مقدمته لمسرحية **كروميل**، وشاعر الإيقاع العظيم المتموج بإيقاع الحياة والملاحم الكبرى للشعوب. طرح في مقدمة **أوراق الخريف** (١٨٣١)، قضية وظيفة الفن في المجتمع، في صراعه بين الضرورة

الداخلية والمطالب الخارجية، وانتهي إلى أنه لا يمكن الفصل دون قتل الفن. كان ينتبه إلى «الضجيج الصامت للثورات» مفرقا بين ثورة الشعب والتمرد الغوغائي، ممجداً الأولى، ومحقراً الثانية. ورغم أنه تأثر بالتيارات الفكرية الاجتماعية المهمة في عصره، لم يلتزم أبداً في الحياة الحزبية وأراد نفسه خارج الأحزاب وفوقها.

وفي صور شعره نراه يرصد التعارضات بين الشعاع والظلام، بين الموت والحياة، موت أحبابه (الابنة التي ماتت غارقاً، هي وزوجها) والموت الكلي، المهدد للحياة، والحب الذي يضمن الشباب الدائم، صور ثورة الشعب كالمحيط العارم والرياح العظيمة وشعر الألفة والوحدة في صور الطبيعة الساكنة، صور الشك والانتظار وصور التنبؤ بمستقبل باهر.

في **أناشيد الغروب** (١٨٣٥) نصل إلى قمة الصور المتناقضة (١٤ زوجاً من الصور المتعارضة)، بين الشك واليقين والنهار والليل. لكن ليس هناك جدل بينها، بل انصهار التناقضات في بعضها والبعض الآخر. وكان يسكن «فكتور هوجو» «حلم الانسجام العظيم الذي يقول كل شيء»، أي تداخل الظلام والنور أو تآلف الحب والسياسة. وكثيرا ما نجد في بداية القصائد تقريرا، يعطي القيمة الأساسية التي سوف تنظم التناقضات المندرجة تحتها. فيقول في بداية **أناشيد الغروب** (١٨٣٥) «كيف أسميك يا أيتها الساعة المرتبكة التي نعيشها ؟»

بينما تبدأ **الأصوات الداخلية** (١٨٣٧) كالتالي:

«هذا القرن عظيم وقوى»

ونجده أحياناً يترك هذه الإيحاءات التاريخية كي يتجه إلى المثاليات وعالم الغيب:

«لا أنظر إلى هذا العالم السفلي

بل إلى العالم اللامرئي»

ومن هذا القرن أخذ توجهاته وأحداثه التاريخية. تغنى بالشرق في عصر النضال اليوناني ضد الأتراك وعصر بداية استيطان الجزائر في **شرقياته** (١٨٢٩). لا يعرف عن الشرق الكثير، لكنه أضاف إلى ديوانه هذا ملحوظات ومختارات مترجمة من الشعر العربي. وتعبر مقدمته للديوان عن اتباعه الروح الاستبطانية في موضة الشرقيات التي انتشرت في الكتابات الرومانسية وفي الفن التشكيلي (لوحات «ديلاكروا» مثلا). يقول «هوجو» في مقدمته: «والآن نكون مستشرقين»! ثم نراه في **أوراق الخريف**، يتجه إلى شعر أكثر ألفة وانصهاراً في الحب والطبيعة والأسرة، ليرجع في قصائد المنفي إلى الروح الملحمية وعظمة الصور والإيقاعات.

والصور هي بالفعل الخاصية الأساسية لشعر «فكتور هوجو» ربما لأنه كان أيضا يعشق الرسم، وتحولت شقته في ميدان «الفوج» بباريس إلى معرض لهذه الرسوم التي تعبر، مثل شعره، عن قوة العاصفة وتحرك الريح وأمواج المحيط والتعارضات العظيمة. بين الأسود والأبيض، بين الضوء والظلام. وأعطى الشعر الرومانسي الفرنسي خاصيته الأساسية: أن يكون شكلا ورسما لأشكال. لانجد في شعره غنائية «لامارتين» أو موسيقى «موسيه» أو فكر «فينيي»، بل نجد قوة الصوت والصورة وعظمة الخيال والرؤى التي تتفاقم في لحظات الأزمات التاريخية والمواجهات التي كان «هوجو» يعشقها، مع الكون والموت والمصير و«نابليون الثالث». ورغم رغبته في التعبير عن الحقيقة عبر الفن إلا أن شعره مليء بشطحات الخيال وأشعة الضوء التي تخترق الظلام كما نرى في فنه التشكيلي.

وتعبر مسرحياته ورواياته عن نفس النزعة التاريخية والملحمية. كان شعره يقول حياته عبر صوره وإيقاعاته، أما رواياته ومسرحياته فتقول تاريخ فرنسا في جذورها الشعبية طرقها ومدنها. تقول تاريخ «الذين لا تاريخ لهم» البؤساء والساقطين والمهمشين في المجتمع، مستردا لهم العزة والكرامة والحق في الحياة وإذا لم تكن **البؤساء** من أعظم الروايات الفرنسية أو«**ماريون دي لورم**» من أفضل المسرحيات، فإن «هوجو» قد نجح في إعطاء رمز البؤس عبر «كوزيت» الصغيرة ورمز المرأة الساقطة من خلال وجه «ماريون دي لدرم» في صور لاتنسى لأدب كبير وكريم، يحتل مكاناً استثنائياً وبلا بديل في قصة الأدب الفرنسي، رغم الكثير من الانتقادات التي وجهت لملحمية شعره فيما بعد ومن أشهرها هذه «النكتة» الشائعة: «من هو أعظم شاعر فرنسي؟ للأسف «فكتور هوجو!»

مع «**جيرار دي نيرفال**»، وكان اسمه الحقيقي «جيرار لابروني» (١٨٠٥ - ١٨٥٥) ينتقل الشعر الرومانسي الفرنسي نقلة أساسية نحو ما يسمى بعد ذلك بالحداثة. فاكتشف هذا الشعر مع رجوعه إلى الرومانسية الألمانية عوالم الخيال والغيب و«الفانتازيا». اعتبره زمنه وتاريخ الأدب الفرنسي من بعده شاعراً ثانوياً ولم يكتشف أهميته إلا الفرنسيون. وتأرجح نقد شعره بين اعتباره شاعراً يسيراً لطبيعة «الفالوا» منبت رأسه الذي احتفظ على مدي حياته بالحنين إليه، أو هذا الشاعر.المتصوف، الضائع في ظلمات اللاوعي حتى الهذيان والخطرفة. وكان «جيرار دي نيرفال» بالفعل هذا كله، وعظمته أنه استطاع أن يكوِّن وحدة لغته الشعرية انطلاقاً من تناقضاته بين رؤية الواقع الملموس ورؤية الغيب.

وتحمل خبرة «دي نيرفال» في الحياة والوجدان هذه المؤثرات لشعره. «طفل عصري» منذ البداية، إذ ماتت أمه منذ صغره، وسوف

يبحث في النساء دائماً عن صورة المرأة الأولى والمثالية، وماتت في حروب «نابليون» حيث كان زوجها، في الجيش، قد أخذها معه، ودفنت في «بولندا» «فتلقى هكذا «جيرار» جرح التاريخ»، كما يقول «ريمونچان»[١٧]. وكانت بداية أسطورة المرأة، كما أن صورة «نابليون» استمرت ملحة على خيال «جيراردي نيرفال» في تجلياتها المختلفة. وقد تأثر أيضاً الشاعر بجغرافيا بلدته- الأم، أرض «الفالوا»، المجاورة لباريس، منبت الكثير من الأوصاف الرومانسية للأرض ولوجه المرأة في ذكر نساء حقيقيات أو أسطوريات أحبهن تحت أسماء مختلفة: «سيلفي» أو «أدريان». لكن هناك أيضا- قبل«بودلير» وشعراء الحداثة الفرنسية الآخرين- شاعر للمدينة، إذ إن هناك في شعر «دي نيرفال» «جغرافيا» باريسية سوف تنمو في الشعر الفرنسي بعد ذلك من «بودلير» حتى «أبولينار» و«أراجون» الذي سوف يسمى نفسه «فلاحاً باريسياً».

ويتميز «جيراردي نيرفال» أخيراً بثقافته المتنوعة. نجده في ١٨٣٠ مع الصعاليك الرومانسيين، نجد في الصعلكة منبراً للإثارة الفنية ولرفض المجتمع المستقر في الفن وفي السياسة. وقد سجن «دي نيرفال» مرتين في أحداث «شغب» ليلى، مما غذى شعره ببعض الذكريات. وكان «دي نيرفال» مع ذلك قارئاً منتبهاً لجميع أشكال الثقافة، ومن الثقافة «الكلاسيكية» القديمة إلى الرومانسية الألمانية التي عشقها، وقد ترجم مسرحية **فاوست** «لجوته»، مما فتح أمامه باب الشهرة في ١٨٢٨. قرأ أيضاً كثيراً للواقعيين الفرنسيين والإنجليز، «بلزاك» و«ديكنز»، كما أحب المتصوف السويدي «سويدنبورج»، مثل غيره من الرومانسيين، والألمان خاصة. وأخيرا كان مهتما دائما بالمنابع الشعبية للشعر وللأغنية، وكان أول من استرد للأغنية الفرنسية القديمة مكانتها في مقاله عن **أغنيات وأساطير**

الفالوا. وقد أثر «فيبون» وغيره من الشعراء الصعاليك في العصور الوسطى على شعر «جيرار دي نيرفال».

وفي ١٨٣٤ تعرف على الممثلة «چينى كولون» التي فجرت مع عشقه لها طاقة خيالية وتجربة روحية وجسدية معا تجلت في وجه **أوريليا** أو **الحلم والحياة** (١٨٥٥). وهنا ظهر «جنون» «دي نيرفال» في شكل الانفصام بين الحلم والحياة، بين الخيال والواقع. ولهذه الخبرة تفسيرات مختلفة يميل بعضها إلى التفسير النفسي البحت، الراجع إلى استعداد فطري عند الشاعر والبعض الآخر يربط انفصام «دي نيرفال» بأحداث تدمير الحلم الثوري الفرنسي بعد ١٨٤٨. فقيل إن «دي نيرفال» عاش «عجز وعدم رضى الفكر عن الواقع» فلجأ إلى «قيمة التعويض الخيالي». ويضيف الناقد «مارك لوبو»:

«في هذا السياق، تابع «جيرار دي نيرفال» طريقه الخاص، وجد حلوله الخاصة، طبقا لمنطق شديد الاتساق. وليست صدفة، بالطبع، أن تزول المواضع السياسية من عمله بعد الإحباطات الجمهورية العظيمة التي تلت ١٨٣٠ و١٨٤٨ وأنه تحول إلى أهم مقدم لاتجاهات الرومانسية الألمانية في فرنسا»(١٨)

ويقع معظم إنتاج «جيرار دي نيرفال» بين عامي١٨٤١ و١٨٥٣، متقطعاً بهبات من الجنون أدت به مرتين إلى «مصحات». وربما لايعتبر «دي نيرفال» شاعراً سياسياً بالمعنى المعروف للكاتب الملتزم، فمن المعروف أنه كان على علاقات طيبة مع بعض الوزراء، ووزير الداخلية «چيزو» بالأخص. ولكنه صرح في بعض كتاباته الخاصة عن إحباطه السياسي. فكتب بعد ١٨٤٨: «معروف بلاشك كما تعرف أنت ما حدث في باريس، ثورة أهدرت، يوم عبثي. وأخيراً، انتهي كل شيء، ولمدة طويلة حسب المظاهر». (خطاب إلى الشاعر «تيوفيل

جوتيه» بعد حركة تمرد في ١٣ يونية ١٨٤٩، حيث كان له أصدقاء فيها).

وسمحت له علاقاته بالسلطة ببعض المنح التي أتاحت له فرصة السفريات إلى «النمسا» و«بلچيكا» و«ألمانيا» و«إيطاليا» وخاصة إلى الشرق الذي زاره من ١٨٤٢ حتى ١٨٤٣. فكتب انطباعاته عن مصر ولبنان وتركيا في **رحلة إلى الشرق** (١٨٥٦)، ربما لم يتخل فيها عن الرؤية التقليدية للشرق في زمنه، لكنها مع ذلك تعبر عن حدة وذكاء في تخييله للكثير من القصص الشرقية (الخليفة الحاكم أو ملكة سبأ).

يفسر الناقد «ريمون چان» تشتت إنتاج «چيرار دي نيرفال» الأدبى بضغوط الصحافة التي كان خاضعاً مثل غيره من أدباء زمنه للكتابة فيها ومن أجلها. لكنه يفسر أيضاً التركيز الفياض الذي فرض على هذا الإنتاج وحدته وأسطوريته في وحدة عليا بهذا التأثير الصحفي. وربما لانتفق معه في هذا التفسير الأخير، إذ إن الكتابة الصحفية تفسر أيضا الترهل والاستعجال في الكتابة كما يعطى «بلزاك» مثلا لذلك، إذ كان هو أيضاً يكتب لنوع الكتابة المسلسلة التي انتشرت في صحافة النصف الأول من القرن التاسع عشر مجتذبة للكثير من الكتاب ومحققة لرفع توزيع الصحف وتعميم ذوق القراء من الفئات الوسطى للمجتمع.

وتعتبر قصائد «السونيت» الإثني عشر لديوان **التخيلات** (les chimères) التي صدرت في ١٨٥٤ من أجمل القصائد في الشعر الفرنسى ومن أكثرها اكتمالاً وكثافة وتركيزاً شعرياً. فهذه القصائد نتاج للعمل والرؤية الخلاقة والسيطرة على اللغة، هذه الصفات التي نجدها في معظم أعمال «جيرار دي نيرفال» . وربما اتحدت هذه الصفات مع

لمحات الجنون التي عاشها الشاعر كى تكوّن هذا الاكتمال لشعره؟ أما قصته النثرية **أوريليا أو الحلم والحياة**، فكتبت في مصحة «الدكتور بلانسن» الذي نصح بكتابتها لأغراض علاجية وهي مذكرة جنون «دي نيرفال»، مذكرة واعية- يقول الطبيب أنه كان يواجه جنونه- يعتبر الوعى من أهم ميزات هذه الشهادة العظيمة للإبداع والهذيان. ومع ذلك فقد مات منتحراً، شانقا نفسه في فجر يوم ٢٦ يناير ١٨٥٥، في عطفة «الفياى لانتيرن» الكئيبة والعتيقة، تاركاً هذا الانتحار يفسر بطرق مختلفة. ولم يكن مع ذلك بعيداً عن ظروف مادية صعبة عاشها الشاعر في حياته، فاقدا الموارد والمسكن، مضطرا إلى الكتابة ليعيش وفي مواجهة مرعبة مع بداية العجز الإبداعى، بادئاً سلسلة ما سوف يسمى بالشعراء الملعونين الفرنسيين وترك للذاكرة الشاعرية الفرنسية أشعاراً جمعت بين دور الرمانسية وغربة مجاز السريالية:

«أنا الآتي من الظلمات، الأرمل، اليائس

أمير «أكيتانا» الذي اندثر برجه

ماتت نجمتي الوحيدة وتجمل كوكب عودي

الشمس السوداء «للميلا نكوليا» (اليائس، في **التخيلات**)».

وقد تركنا كلمة «ميلا نكوليا» الفرنسية التي معناها الحزن لكن يرجع جذرها إلى كلمة يونانية معناها الحرفي «المزاج الأسود» حسب النظرية القديمة للأمزجة التي كان يعتقد أنها تكون نفسية الإنسان. وهي في القصيدة تكرار مجازى «للشمس السوداء» التي معها يتجدد النظام الاستعارى للشعر الفرنسى الذي استمر في الاستعارة الرومانسية قريباً من المنطق العقلاني. ففي «الشمس السوداء» اختراق مهم للنظام

الاستعاري سوف يستغله الشعراء «الملعونون»، وخاصة «رامبو» قبل «السرياليين» في القرن العشرين.

هناك الكثير من الشعراء الآخرين، بعضهم رومانسيون مثل «تييوفيل جوتييه» (١٨١١ - ١٨٧٢) و«مارسلين ديبورد- فالمور» (١٧٨٥ - ١٨٥٩) وغيرهم حاولوا أن يحدُّوا من الغنائية الرومانسية بالسيطرة على التعبير وإخفاء تجليات الأنا وراء المفاهيم المجردة، أو الرجوع إلى الثقافة اليونانية وإلى التاريخ أو الفلسفة أو العلم، فنشأ ما يسمى بمدرسة «البارناس»، مثل «تييودور دي بافيل» (١٨٢٣ - ١٨٩١) وخاصة «لو كونت دي ليل» (١٨٢٠ - ١٨٩٤) صاحب المدرسة. تحت رقابة الإمبراطورية الثانية المشددة، أخفي هذا الشاعر وراء عودة شعارات الفن للفن قلقاً عظيماً وتنهدات نهاية عالم، فقد كانت سنة ١٨٤٨ وإجهاض الثورة العمالية قد قسمت فرنسا إلى وطنين، كما قال «فلوبير» وكان «لو كونت دي ليل» قد التزم مع الثوار كما فعل «فكتور هوجو»، لكن «هوجو» نفي، بينما رجع «لو كانت دي ليل» إلى الخط المستقيم تحت نظام الإمبراطور وتستتر في قصائده **الباربارية** (١٨٦٢) علامات الأزمة والمعاناة والألم وراء السيطرة على الشكل ورفض التعبير عن الذات.

ويبقى **بودلير** (١٨٢١ - ١٨٦٥) أول شاعر للحداثة الفرنسية وأول منظِّر وأول شعراء المدينة الكبار تغنى بشرورها وبجمالها. يندرج تحت تسمية «الشعراء الملعونين» (les poètes maudits)، منذ نشأته. فقد مات أبوه وتزوجت أمه الأنيقة والجميلة ضابطاً وسياسياً مرموقا تبنى نظام الوزير «چيزو» الذي كان يستهدف «إغناء» البرجوازية وعهد الطبقات الوسطى، وقامت ضده حركة ١٨٤٨. فكره «بودلير» هذا الزوج وأعلن انتماءه في ١٨٤٨ خالطاً بين وقفته على

متاريس باريس والرغبة في قتل «الچنرال أوبيك»، زوج أمه، كما أعلن وقتذاك، فقد عاش تجارب أولى قاسية، طرد من المدرسة لتمرده المستمر رغم كونة تلميذاً لامعاً، وبعثه «الچنرال أوبيك» إلى جزر «موريس» و«بوربون» من أجل تهدئته. وعاش أهمية اكتشاف جزر الجنوب وسحر الشرق، كما سماه معاصروه، لكن هذه الرحلة عاشت أيضا في وجدانه كرحلة نفي واستبعاد، فقد اختلط عنده حتى النهاية كره المجتمع بمعاناته الخاصة ورفض النظام البرجوازي بتمرده على الچنرال «أوبيك» ومأساته الخاصة كما أظهره «سارتر» في كتابه الجميل عن سيرة حياة «بودلير».

عاش، وأراد أن يعيش هامشياً. أحب نساء همشهن المجتمع: «سارا» اليهودية، «ماري دوبران» الممثلة، «المرأة ذات العيون الخضراء»، «مدام ساباتييه» نصف العاهرة، نصف الاجتماعية التي فتحت «صالونها» لكثير من الكتاب، وخاصة «جاك دوفال»، «فينوس السوداء»، التي استمرت في المر وفي الحلو، رفيقة حياة «بودلير». تعاطي الأفيون والحشيش، الذي بدأ ينتشر في قاع المجتمع الفرنسي، وتغنى به في **الجنات المصطنعة** (١٨٦٠)، اهتم بالفن وبالفنانين ليعارض منذ البداية بين الفن والمجتمع البرجوازي. فافتتح «صالون» ١٨٤٦ -«والصالونات» هي سلسلة مقالات وتأملات في الفن التشكيلي- بالهجوم على البرجوازيين. فسمى هذه المقدمة: **إلى البرجوازيين** وقال فيها: «أنتم الأغلبية- في العدد والذكاء- إذن أنتم القوة، التي هي العدل، البعض علماء والبعض الآخر ملاك. سيأتي يوم سعيد يكون فيه العلماء ملاكاً والملاك علماء. تمتلكون حكومة المدينة وهذا صحيح لأنكم القوة. لكن ينبغي عليكم أن تكونوا قابلين للإحساس بالجمال»...

وقد اعتنق «بودلير» الجمال كأهم سلاح ضد المجتمع هرب في الجمال لينسى القاع الذي كان يعيش فيه وديونه المتراكمة وصحته المهترئة. فاعتبر في البداية من الشعراء «البارناسيين». ومع ذلك، رغم رفضه للرومانسية العاطفية لسابقيه إلا أنه وضع في **زهور الشر** (١٨٥٧) كل وجعه وحنانه، كما قال في خطاب لصديقه «أنسيل»: «هل ينبغي أن أقول لك، أنت، الذي لم تفهمم أكثر من الآخرين، أنني في هذا الكتاب الفظيع، وضعت قلبى كله وحناني كله وديني (المتنكر) كله، وكراهيتي كلها؟ وحقيقة أنني سوف أكتب العكس، أنني سأقسم بكل شيء إنه كتاب للفن الخالص، للهزل، للهو، وسوف أكذب مثل خالع الأسنان» (١٨ فبراير ١٨٦٦).

وعاش «بودلير» في هذا التناقض المستمر بين الفن والمجتمع بين اتقان الجمال المحكم والرومانسية الجديدة لعاشق المدينة والسهر الليلى وتجريب كل شيء يهيج الأعصاب ويثير الخيال كما اعتقد جيله. يقول هذا الشاعر الملعون الآخر «فيرلين» مفسراً حداثته، أنه كان «الرجل الحديث في الأساس، كما صنعه ترف حضارة مبالغ فيه، الرجل الحديث ذو الحواس الحادة والمتوترة، بنفسه الأليمة المرهفة بعقله المتشبع بالدخان، ودمه المحروق بالخمر».. (١٩)

في ١٨٤٧ اكتشف «إدجار بو» الذي سوف يجد فيه روحاً أخوية وسوف يترجم أعماله إلى الفرنسية. وفي ١٨٤٨ عاش مرارة هزيمة الثورة كما يقول في مذكراته المسماة **عرى قلبي**: «سكري في ١٨٤٨ ما كانت طبيعته طعم الانتقام. لذة طبيعية في التدمير». أو: «فظائع يونيه. جنون الشعب وجنون البرجوازية، حب طبيعي للجريمة. غضبي عند الانقلاب العسكرى. كم من رصاصات وصلتني! بونابرت آخر! ياللعار! ما هو الإمبراطور نابليون الثالث؟ قيمته، اكتشاف طبيعته

وعنايته الإلهية». [٢٠]

وكانت **زهور الشر** من ناحية تقطع مع رومانسية «موسيه» الذي كان يرفضه بشدة، وتعلن الوعي بالحياة الحديثة. فأخذ «بودلير» موضوعاته من مشاهد الشارع والصعلكة والداعرات، في الإطار الأساسى لباريس وأحياء قاع المدينة. لكنها أيضاً تعبر عن ثنائية الإنسان بين القاع والرغبة المثالية في المطلق التي تقتل الحياة. ويلح على «بودلير» الشعور الدائم بالموت وبالتدهور في صور الجثث والعفن التي كان الشعر يأخذها موضوعاً لأول مرة، بعد تجارب نهايات العصور الوسطى وشعر «فييون» وبنظرية التناسق، فتح «بودلير» الطريق إلى الرمزية في الشعر. فأعلن في قصيدة **تناسقات** التناسق بين الحواس (الموسيقى واللون، الخ) وبين العالم المرئي الملموس والعالم الغيبي مما يجعل منه سابقاً للشعر السريالى. وقد حوكمت **زهور الشر** في ١٨٥٧ عند صدورها الأول بسبب إعلانها لحقيقة الشبق كالموضوع الأساسي للشعر، ولم تنشر بعد ذلك إلا في ١٨٦١. وفي القصائد الصغيرة النثرية (١٨٦٩) استرد الكثير من موضوعات الشارع والفقر، ليس فقط بغاية النقد الاجتماعي بل لإعلان التضامن العميق بين يأسه الداخلي ويأس المظلومين في المدينة الحديثة.

وكانت القصيدة النثرية تمثل «لبودلير» أهم نوع أدبي يستطيع أن يتجسد مع حياة المدينة وتبنى إيقاعها. قال في أحد أعماله المهمة- **حنين باريس**- هذه الملحوظة الخاصة بالقصيدة النثرية:

«من منا لم يحلم: في أيام طموحه، بمعجزة نثر شعري، موسيقى بلا إيقاع ولا قافية، كافي الليونة والصدامية، من أجل تناسقه مع حركات الروح الغنائية وتموجات الحلم وقفزات الوعي؟ يولد هذا المثل الملح من معاشرة المدن الضخمة ومن تقاطع علاقاتها الشديدة التعدد»

وأخيراً، كانت الحداثة هماً ملحاً في تفكير وسلوك «بودلير» ارتبطت عنده الحداثة بالوعي الحديث بالجمال بين تجريد الجمال الأبدي وعرضية المشهد المؤقت. فبحث عن الحداثة في جميع تجلياتها: في الحياة والسلوك والفن التشكيلي والشعر وصاغ مفهوم الحداثة في تناسقها بين الفكرة المجردة للجمال الأبدي والسحر الملح للشارع وللحياة اليومية. قال في مقالات **فنان الحياة الحديثة:**

«يصنع الجمال من عنصر أبدي، ثابت، يصعب إلى الغاية تحديد كمه، ومن عنصر نسبي، ظرفي، يكون بمعنى ما، معاً أو بالتبادل، الفترة، الموضة، الأخلاقيات، العشق.

«بودلير». **«الجمال، الموضة، والسعادة»** ص ٦٠[(٢٢)]

«ثم إن الحداثة هي المؤقت، الهارب، العرضي، نصف الفن، الذي نصفه الآخر هو الأبدي والثابت»، «بودلير»، **«الحداثة»** ص ٧٢، (٢٣)

مع **«بول فرلين»** (١٨٤٤ - ١٨٩٦)، تتأكد القطيعة مع الرومانسية ومع «البارناس» - وكان الشاعر قد انتمى إلى هذه المدرسة في البداية- لكن تحقُّق شعر اللعنة والحداثة في حياة «فرلين» قبل إنتاجه الشعري. فكانت نفسية الشاعر غير مستقرة ومتأرجحة. بين حلم الصفاء والاستقرار والانجذاب إلى حياة الفوضى والتوهج الحسي. تزوج في ١٨٧٠ كي يبحث عن الحماية والأمان ضد فوضاه وميوله للشذوذ الجنسي. لكن انتصر الشذوذ وتدهورت العلاقة الزوجية بسرعة. ففي نفس سنة ١٨٧١، سنة «الكومونة»، طرد من وظيفته في عمودية باريس وتعرف على «رامبو» فوقع في عشق الشاعر وعاش الشاعران فيما اعتبرت حياة فاضحة، وبعد سنة من العلاقة الحميمة،

المليئة بسوء الفهم والغيرة والتقاتل اللفظي، ضرب «فرلين» «رامبو» بنار مسدسه في ١٠ يوليو ١٨٧٣ في مدينة «بروكسيل»، التي ذهب إليها الشاعران في رحلة بحث عن منفيى «الكومونة» في لندن وبروكسيل، لم يمت «رامبو»، لكن «فرلين» سجن لمدة سنتين. وفي ١٨٧٤ استطاعت زوجته «ماتيلد» أن تحصل على الطلاق فوقع «فرلين» في حالة يأس تام.

محاطاً بالصمت ورفض المجتمع، لم ينل شعره صدي في البداية. لكن تبدو ملامحه واضحة في قطيعه مع «البارناس» في **أغنيات بدون كلام** (١٨٧٤)، جمع «فرلين» قصائد ١٨٧٢ و١٨٧٣، وهي قصائد تشبه الفن الانطباعى الذي انتشر في هذه الفترة. شعر أقرب إلى الإيقاع والموسيقى منه إلى الأشكال، أقرب إلى تنوعات الضوء منه إلى الألوان وأقرب إلى الألوان منه إلى الخطوط. ويملأ التنغيم عروضه، بينما تهدأ القافية ويحتل النظم القصير، الفردي، مكان البيت الزوجي، المنتظم. تتفكك الصور في إدراك الإحساس الخالص ويتحول العالم الخارجى إلى انطباعات سريعة.

بعد ١٨٨٢ اكتشفه جيل جديد من الشعراء. بينما تحددت ملامح حياته من خلال صورة للشاعر السكير، المتجول على مستشفيات باريس، يتجلى شعره بين المثالية والفوضى، في حلم فن صادق، بسيط، موسيقى إلى أبعد الحدود، كان من مبادئ الرمزية، لكنه لم يؤثر كثيراً في الرمزيين الذين اتجهوا إلى شعر «مالارميه» فقد عاش شعر «فرلين» لمفهومه الخاص لصدق المشاعر وعبادة الإحساس والميل إلى الحلم الحنون والحس الحاد بالتعاسة الإنسانية.

يبقى «**أرتور رامبو**» (١٨٥٤ - ١٨٩١) لغز الشعر الفرنسي. من أكبر شعراء فرنسا، كان قد انتهي من كتابة الشعر في التاسعة

عشرة من عمره ليتجه نحو التجارة والربح الاستعماري في السفر إلى الشرق. كان سريع الغضب والتمرد، في غاية الموهبة، يكتب الشعر بدون أي مجهود، وتعيش الهزة العنيفة التي أدخلها في الشعر الفرنسي إنتاجه القصير والسريع، حتى الآن. بدأ تحت تأثير «هوجو» و«بودلير»، رافضاً شعر «البارناس» وبسرعة فرض خصوصيته. ففي أعظم قصائده التي كتبها في سن الثامنة عشرة قصيدة **المركب السكير**، تتراكم الرؤى الغريبة، بين القوة والرقة، بين اليأس والحنين في رحلة مجنونة إلى عالم معتاد، تتكاثر فيه صور المفارقة بين الشموس والبحار والسماء من ناحية غثيان السكر ومرارة الجنس وبراز الطيور والثعابين العملاقة، من ناحية أخرى. لكن تأتي مبادرة «رامبو» الحقيقية، فيما بعد مع **فصل في جهنم** (كتب١٨٧٣، ونشر في ١٨٩٥) **والأضواء** (١٨٧٣ - ١٨٧٥، ونشر في ١٨٨٦)، التي سوف تؤثر في الشعراء السرياليين والمعاصرين الفرنسيين وخارج فرنسا في القرن العشرين.

كان «رامبو» يحلم بشعر تنبؤي يستطيع أن يكشف للإنسان ذاته العميقة. فهو أول من كتب: «أنا إنسان آخر»، موحياً بذلك إلى انفصام الإنسان إلى ذات عميقة وذات اجتماعية تشكلها التواطؤات الاجتماعية. كان يحلم بالوصول إلى مطلق واستعمل في شعره جميع «إضاءات» الخيال ليصل إليه. كان يستهدف الرؤيا عبر الإثارة المحكمة لجميع الحواس وجذب «فرلين» نحو هذا الطريق، ليس لأنه كان منجذباً إلى الشر، بل لأنه كان يرى في هذا التوجه تحرر الإنسان الحقيقي. وقادته التجربة إلى الجنون الذي دونه في **فصل في جهنم**، واستطاع أن يعبر عنه عبر جمل متقطعة بصرخات الغضب واليأس واللعنة الرهيبة.

لماذا انقطع بعد ذلك عن الشعر؟ لايوجد حتى الآن إلا افتراضات. قال لأخته فيما بعد: «لم أكن أستطيع أن أستمر. كنت على وشك الجنون.. ثم كان هذا خطأ». في **فصل في جهنم**- يعبر عن عجز طفل -كان مسيحياً منذ نشأته الأولى- عن أن يصل إلى ابتهاج الجنة أو معرفة المطلق. لم يبق إلا احتضان «الواقع الخشن»، كما يفعل «الفلاح» وهذه آخر عبارة في الكتاب. ووهب نفسه فيما بعد، تاركاً الشعر، للتجارة والصعلكة، والاكتشاف.

وترك للشعر مع ذلك تجارب أساسية. تجربة الشعر الحر وتداعي الصور. وقبل «السرياليين» أعلن أن الشعر ليس التعبير عن الجمال بل اكتشاف المجهول. فالشاعر هو، حسب «رامبو»، «سارق النار» والذي يريد «تغيير الحياة».

نهاية القرن وتجارب الانفصام:

مع نهاية القرن التاسع عشر تتأكد مع رفض المبالغة في الكتابة الطبيعية تجارب الانفصام والرؤى المختلفة للواقع، التي تضمر تجارب الشر والقاع من ناحية، وتجارب الغيب والخارق والرمز من ناحية أخرى. وتنقلنا هذه التجارب جميعاً إلى ما سمى «بحداثة» القرن العشرين، التي رأينا تنظيرها الأول عند الشاعر «بودلير».

تسير كوكبة من شعراء «اللعنة» في الطرق التي بدأها «بودلير»، «فرلين» و«رامبو»: «جرمين نوفو» (١٨٥١ - ١٩٢٠)، «شارل كرو» (١٨٤٢ - ١٨٨٨)، «تريستان كوربير» (١٨٤٥ - ١٨٧٥)، وخاصة «**لوتريامون**» (١٨٤٦ - ١٨٧٠) الذي أعطى رفض مجتمع الفساد والعفن والواقع المريب شكل صرخة عنيفة في قصائده النثرية: **أناشيد**، آخذا كلمة «أناشيد» بمعنى المحاكاة الساخرة لأناشيد عظمة

الإنسان. فهنا تبدو عظمة الإنسان فى شره وانحداره.

أما التيار الآخر، الذي بدأ في نهايات القرن الثامن عشر رافضاً المبالغة في «التنوير» والعقلنة، فهو تيار «الفانتازيا» أو أدب الخوارق الذي أتى إلى فرنسا من ألمانيا مع قصص «هوفمان» ومن انجلترا في موجة أولى مع روايات الرعب التي أثرت في «الماركيز دي ساد» ثم في موجة ثانية مع قصص «إدجار بو» التي كان قد ترجمها «بودلير» إلى الفرنسية. لم يغب أبدا هذا التيار، كما هو واضح من أعمال «بروسبير ميريميه» (١٨٠٣ - ١٨٧٠) وبعض قصص «بلزاك» «الواقعي» الذي كان كثيراً ما يدخل في أعماله الخارق والغريب. لكن في نهاية القرن نرى هذا التيار يتضح في أعمال «فيلييه دي ليل آدام» (١٨٣٨ - ١٨٨٩)، الذي قيل عنه أنه فتح «الأبواب المغلقة للغيب»، وفي قصص «موباسان» (١٨٥٠ - ١٨٩٣) القصيرة، التي أعطى فيها هذا القصاص في إحكام رائع لنوع القصة القصيرة من أعظم نماذج الخلط بين الواقع والخيال الذي يخلق التردد عند القارئ، بين حقيقة ما يقرأ وهذيان الخيال. فقد أخذ «موباسان» كمواضيع لقصصه الواقع المعتاد واليومى ليدخل فيه شطحات من اللامعقول والخارق. ومستفيداً من تقدم الطب النفسي في زمنه، استطاع أن يخوض بعد «نيرفال» وقبل «السرياليين» تجارب الجنون في الأدب. وقد أثر «موباسان» كثيراً كما هو معروف، فى القاص المصرى محمود تيمور.

مثل «زولا»، الذي كان صديقه والذي كان يحترمه كثيراً، كان «مالارميه» (١٨٤٢ - ١٨٩٨) واعياً بأزمة عصره. لكنه أضاف إلى البعد الاجتماعى بعداً مثالياً وروحياً عقب على «زولا» أنه لم «يأخذ إلا الكلمات» لتقديم الواقع. فكان «مالارميه» يبحث عن المثال الذي كان بالنسبة له جوهر الأشياء. وأثر على الشعراء من بعده، ليس

بشعره الصعب، وكان يقول هو نفسه أنه وصل بإنتاجه الشعرى «إلى مأزق»، بل بنظريته الشعرية التي أثرت في جميع النظريات البنائية والإشارية للقرن العشرين. فكان «مالارميه» يرى في الفن تجليات مختلفة ومتنوعة للفكر، درسها عبر الرقص والمسرح والفن التشكيلي والشعر. وفي الشعر، انطلق بنظريات مدرسة «البارناس» وتمجيد الجمال المطلق ليصل إلى تشكيل النظرية الرمزية، أي أن التناسق للتجليات الحسية المختلفة يكمن في جوهر الكائنات وأساسها، فكان «مالارميه» من أول من وصل نظريا إلى الانفصام بين لغة الشعر ولغة الحياة، إذ إنه رأي لغة الشعر هي لغة البحث عن كون الجوهر والأفكار الأساسية التي لم يكن الواقع غير تجلياتها.

وهكذا ينتهي القرن التاسع عشر تأكيد الانفصام بين الواقع والخيال من ناحية صياغة أزمة الذات التي سوف تجد الحلول المتنوعة في تجارب الوعي والأدب فيما بعد، من ناحية أخرى.

❖

الفصل السادس

القرن العشرون

بين الالتزام والتجريب

منحنى الحداثة ومفهوم «المثقف»:

رغم فشل «الكومونة»، وهي أول تجربة شيوعية في العالم، إلا أن الوعي الاشتراكي انتشر في فرنسا، عبر صياغة الجمعيات والنقابات العمالية وإنشاء أول حزب «للعمال الاشتراكيين» في ١٨٧٩. وسرعان ما نجد انعكاس هذا الوعي في الحياة الفكرية والأدبية.

فقد تثبتت كلمة «المثقفين» (les intellectuels) في ١٨٩٨، داخل إطار معركة «دريفوس» اليهودي الذي اتهم بالجاسوسية ولم يحكم عليه بالبراءة إلا في ١٩٠٦. فقد انقسمت فرنسا في هذه الفترة، ولأول مرة بهذا الوضوح، بين «يسار» و«يمين»، للدفاع عن «دريفوس» ورفض العنصرية المعادية للسامية التي تفجرت، من ناحية، والدفاع عما سمى «بالقومية» الفرنسية، من ناحية أخرى. مثَّل «اليسار» في هذه القضية «إيميل زولا» في الأساس التي كانت مقالته -**أتهم** (١٨٩٨) -من أهم وثائق الدفاع عن «دريفوس». وانضم إليه «أناتول فرانس» وغيره من «الكتاب الشبان»: «مارسيل بروست»، «أندريه جيد»، «جوليان بندا»، وآخرون، وجزء كبير من الشعراء الرمزيين وعلى رأسهم «مالارميه»، وشعراء وفنانون تشكيليون

طليعيون: «سان بول رو»، «بونار»، «بيسارو»، «سينياك»، وجزء من الجامعة والمدارس العليا. أما «اليمين» فمثله في الأساس «بوريس باريس»، شارل موارس» و«شارل بيچي».

وبصرف النظر عن رهان هذه المعركة، التي لم تصبح معركة قومية إلا بفضل تدخل «المثقفين» -وتشكّل المفهوم تحت تأثير مصطلح «الإنتلجانسيا» الروسي الذي انتشر في نفس الفترة- إلا أنه يمثل بداية تقليد الالتزام، الذي سوف يقنن له «چان بول سارتر» في كتابه المشهور، **ماهو الأدب**، وسوف يزدهر في الكثير من معارك القرن العشرين التي كونٌ فيها المثقفون الفرنسيون طليعة عالمية: المعركة ضد الفاشية الصاعدة في ألمانيا، الاشتراك في الحرب الأهلية الأسبانية، رفض الحرب الاستعمارية في الهند الصينية وفي الجزائر إلخ. ولم ينقسم هذا الموقف الموحد إلا عند العدوان الثلاثي على مصر في ١٩٥٦ وتدخل الاتحاد السوفيتى في تشيكوسلوفاكيا وأحداث المجر التي فرقت بين الاشتراكيين والشيوعيين، ، وخاصة عند قضية فلسطين التي وصّلت الانقسام إلى الشيوعيين أنفسهم. فقد تدخل هنا النفوذ الصهيوني والشعور بالذنب لدي المثقف الفرنسي نتيجة لاضطهاد اليهود في الحرب العالمية الثانية، لتشويش حق الفلسطين المنتزعين من أرضهم والخلط بين أغراض إسرائيل الاستيطانية والتوسعية والظلم الذي وقع على اليهود في أوربا الفاشية. وصحيح أن فترة انفجار القضية الفلسطينية واكبت ترويج اتجاهات «موت الأيديولوچيات» وفقدان الوعي بالالتزام في كثير من الأوساط الفكرية

والثقافية الغربية، وبعد ازدهاره في أعقاب الحرب العالمية الثانية، يبدو الآن أن «التضامن مع شعوب العالم الثالث» قد تقلص كثيراً (★).

وانعكست قضية «دريفوس»، وظهر بعد ذلك قتل الزعيم الاشتراكى «**چان جوريس**» (١٩١٤) في كثير من الأعمال الأدبية، أشهرها **چان باروا** (١٩١٣) **والتيبوه** (١٩٣٦) «لروجيه مارتان دوجار» **والسيد برجويه في باريس** لأناتول فرانس (١٩٠١)، التي تعبر عن قلق المثقف وغوصه في قضايا مواطنيه وربما تمثل قلق الكاتب نفسه بين ثقافته العريقة، الكتابية، وضغوط عصره نحو أخذ الموقف الملتزم. وسوف يمثل هذا الصراع موضوعاً أساسياً للأدب سيصل إلى ذروته في أعمال «چان بول سارتر» الأدبية مثل **طرق الحرية**. فتبدو هكذا الأعمال الروائية شديدة الاتصال بالتاريخ في بدايات القرن العشرين، وسوف يبقى هذا الاتجاه سائداً في ما يسمى «بحداثة» أدب العشرينيات الذي كثيراً ما تقلص إلى مجرد تقنيات

(★) أسمح لنفسى هنا أن أقص حادثاً خاصاً ممثلاً لقوة التيار المعادي للسامية في الطبقات الوسطى الفرنسية. عندما حدث العدوان الإسرائيلي على العرب في ١٩٦٧، كنت أدرس في فرنسا. فأشفقت عليَّ صاحبة الغرفة التى كنت أقطنها بهذه الكلمات: «يامسكينة! نحن تخلصنا منهم (اليهود!) عندما ذهبوا إلى إسرائيل. أما الآن فعليكم أن تتحملوهم!» فحاولت، مندهشة، أن أقول لها إن المشكلة ليست مشكلة يهود بالنسبة لنا، بل حق فلسطينيين انتزعوا من أرضهم. ورغم تسلحي بأهم حجج حق المواطنة، ذات التقليد العريق في فرنسا، لم أنجح كثيراً في إقناع صاحبة غرفتي ولم يع إلا القليل من المثقفين الفرنسيين أن اليهود والفلسطنيين وقعوا ضحايا لنفس السياسة الاستعمارية وأن المستهدف هو في النهاية حركة التحرير العربية. وليجدر هنا ذكر الأصدقاء الذين كونوا «لجنة الدفاع عن الثورة العربية» في ١٩٦٧ تعبيراً لامتناني الدائم لهذا الوجه المشرف لفرنسا: «بيير» و«كريستيان رول»، و«كاترين ليفي»، «مكسيم رودنسون» وغيرهم.

شكلية .

أما الوجه الآخر «للحداثة»، فتمثله التجربة الشعرية التي غاصت بعد الرمزيين في اكتشاف الجوهر الخفي للذات وللأشياء، تحت تأثير انتشار الفكر الفرويدي للاوعي الذي عمق تجربة التناسق بين الحواس، وبين الفكرة المجردة وتجلياتها الحسية. كما عمق الشعراء أيضاً تجربة اللغة. فترك الشعر، تحت تأثير «جيبيوم أبو لينار»، غموض الرمزية، ليعين اكتشاف أهمية الكلمات العادية والربط بين الشعر والأغنية، الشعر والموسيقى، الشعر والفن التشكيلي. وعكس شعر «أبو ليناره» في قصائده إلى لو فظاعة الحرب العالمية الأولى التي كان نقلها أساسيا في إثارة الانفجار الذي أدي إلى السريالية. فقد هزّت الحرب العالمية الأولى ثقة فرنسا بنفسها وإيمان المثقفين «بعالمية» و«إنسانية» الثقافة الغربية، كما تمثل في البداية عبر تجارب «العدم» التي رفضت جميع مؤسسات المجتمع. فقامت في هذا السياق الحركة «للدادائية»، تحت قيادة الشاعر «تريستان تزارا»، ضد أنظمة السياسة والأسرة والأدب واللغة، متغنية بمفهوم «الدادا»، أي اللاشيء. وقد تبنى «أندريه بروتون» هذه الشعارات بعد لقائه «بتزارا» في ١٩٢٠، ثم خاصمه في ١٩٢٢. واستنكرت الحركة «السوريالية» الناشئة الجزء المبالغ في السلبية «الدادائية» لتعلن مفاهيمها الخاصة بإعادة خلق اللغة والأدب في رؤية جديدة للعالم وللجماليات. وسوف تنقسم هذه المدرسة فيما بعد بين أنصار الفن الخالص تحت قيادة «بروتون»، بينما سوف يختار الالتزام الشيوعيون من «السورياليين» مثل «لويس أراجون» و«بول إلوار»، ويستكمل «بروتون» طريقه بين الشعر والثورة عند لقائه «بتروتسكى في ١٩٣٠، مجددا نظرياته ورؤيته الفنية.

وشهدت أيضاً بداية القرن العشرين ازدهار الوعي النسائي مع النساء الكاتبات: «أنا دي نواى» التي لا تبتعد كثيراً عن الغنائية الرومانسية، «رونيه فيفيان» التي مجدت في شعرها حق المرأة في الحياة الحرة وحتى في الشذوذ الجنسي، وخاصة «كوليت» التي خرجت من تجربتين فاشلتين في الزواج بالدفاع عن سعادة المرأة واستقلالها عبر فنها القصصي الراقى وحياتها الخاصة المضطربة.

بدأ القرن إذن مواصلاً تقاليد نضالية ترسخت في الأدب الفرنسي منذ النهضة والتنوير ومعمقا لتجارب الوعي الإنساني الهادفة إلى المعرفة والتحرر عبر قوى اللغة اللانهائية، هذا الوعي الذي تشكل عبر انتشار النظريات الماركسية والفرويدية في أوساط الأدباء والفنانين والمفكرين، التي فتحت أفق معرفة حقيقة الإنسان وتحرير لغته باكتشاف الاستلاب الطبقي والاغتراب النفسي الناتج عن تزييف المؤسسات والخطاب السائد. وقد عكس أدب القرن العشرين هذه التجارب عبر أشكاله المختلفة.

وقبل أن نقوم بتقديم التيارات وبعض الأعمال الأساسية للأدب الفرنسى في القرن العشرين (★)، من المهم أن نوجه الانتباه لبعض الشروط الأساسية الجديدة التي تحكم الإنتاج الأدبى، جاعلة منه إنتاجاً مختلفاً عما سبق أن رصدنا من تيارات وإشكاليات وأعمال. فمن هذه الشروط:

(١) الضغط المتصاعد للحياة الاجتماعية وللتاريخ في حياة

(★) وبالطبع لن نستطيع فى حدود هذه «القصة للأدب الفرنسي» أن نتعمق فى جميع ما كتب، فقد ازدهر الأدب الحديث فى عمقه وانتشاره إلى المئات من الأعمال التى تحتاج إلى دراسة متسعة.

البشر، والمعرفة الأسرع- وربما ليست الأفضل!- بما يجري عن طريق أدوات الاتصال من إعلام مكتوب ومرئي، من تليفون ومن تلغراف، إلخ، حتى التقنيات المعاصرة للحاسب الآلي والبث المباشر.

(٢) التقدم العظيم للتقنية التي غيرت علاقة الإنسان بالطبيعة وبالأشياء وبالإنسان نفسه، والتي أعادت تشكيل المدينة ورؤية الإنسان، كما ساهمت في إيجاد فنون جديدة مثل السينما، التي أثرت تأثيرا عميقاً في الأدب.

(٣) تسهيل الرحلات والسفريات عبر تحسين وسائل الانتقال التي ساهمت في الانتقال الأسرع من سيارات وقطارات وطيارات، مما خلق شروطاً «عالمية» جديدة بين الكتاب والفنانين عبر العالم.

(٤) انتشار وسائل الإعلام واتصالها المباشر بالأدباء والفنانين الذين كثيراً ما يعملون فيها أو يظهرون للجمهور من خلالها، ويواجهون صور الأدب والفن كما يتمثلها عامة المتلقين.

(٥) الدور المتصاعد لقنوات النشر والطباعة وللمؤسسات التقييمية من نقد وجوائز وخلق مراكز غير متكافئة لإنتاج القيمة ونشرها.

(٦) ومع ذلك تحسين المعرفة بالوجود النسبي للإنسان مع تطوير وتغيير مفهومي الزمان والمكان، الاعتراف بالشعوب الغائبة من الساحة الفنية في القرون السابقة، وإعطاء الكلمة والصورة لمن لا وجود لهم فيما قبل، عبر الكتابة الإثنولوچية والتاريخ الشفهي والتسجيل، إلخ.

وسوف نرى أن هذه الشروط جميعا قد ساهمت في إعطاء أدب

القرن العشرين الفرنسي -وربما غيره- خصوصيته وتميزه، رغم الصرخات بالأزمة التي تتكرر بانتظام، معلنة موت الرواية أو موت الشعر، غموض اللغة أو اختراقها، سطوة الأيديولوچيا والسياسة، نهاية العالم وعبثية الوجود.

لن نلجأ في قص مغامرات الأدب الفرنسى في القرن العشرين إلى نفس المنهج الذي تتبعناه في تقديم مادة القرون السابقة: التقسيم بين نثر وشعر، تعريف بالأعمال والكتّاب الأساسيين، إلخ، بل سنحاول أن نبرز بعض القضايا التي تشكل ما يسمى «بالحداثة» وأن نوضح من خلالها مهومنا «للحداثة» التي لا تختزل إلى مجموعة من التقنيات «الطليعية»، بل هي في الأساس مغامرة الفكر والفن في طرح واكتشاف مقومات الخيال والإبداع في علاقاتها بتحولات المجتمع والمعرفة في آن. وإيجاد الأشكال الفنية التي تعبر عن عمق وعي متجدد بالوجود الإنسانى- فتتشابك في الكتابة الجديدة قضايا الفلسفة والفن، العلوم الإنسانية وتغيير الحدود بين الأنواع، الشعر والنثر، الإيقاع والسرد، في محاولة أو محاولات مختلفة لإيجاد الفن الشامل المعبر عن تركيب الحياة.

من هنا تحكم الإنتاج الأدبي الفرنسي في القرن العشرين أربع قضايا أساسية:

(١) الوجود الدائم للتاريخ في الأدب عبر وقائعه المباشرة (حتى التوثيق) وآثاره الفنية في التركيب غير المتوقع للمعجم وللصيغ الأدبية وللمفاهيم.

(٢) التعبير المتجدد عن «الأنا» في الأشكال المنتشرة «لليوميات» و«المذكرات»، لكن أيضا في تجديد اللغة وإثرائها وعبر

تحطيم الحدود التقليدية بين الأنواع الأدبية الشائعة.

(٣) إدراك مفاهيم جديدة للزمان والمكان مغايرة لمفهوم الزمان الخطى والمتصاعد وتجلياتها في الإبداع الأدبى في قطيعة ما مع الزمان المتسلسل لأحداث تربطها سببية واضحة بين العلة والأثر ومع المكان المصاحب للحبكة والشخصيات.

(٤) ظهور الصوت الآخر، أو أصوات أخرى، منسية ومتجاهلة في آداب القرون السابقة من صوت اللاوعى إلى الصوت الشعبي إلى اللغات والخطابات السائدة في المجتمع ومشكلة الوعي الزائف.

(١) التاريخ والأدب:

لقد رأينا كيف بدأ القرن العشرون تحت راية الالتزام وتكوين مفهوم «المثقف» ذى الرأي والموقف وكيف انقسم المثقفون إلى يمين ويسار حول قضية «دريفوس». وتشهد بالفعل بدايات القرن وراء مظاهر «نعومة الحياة» (la belle-époque) صداما للأفكار والقيم بين ١٨٩٥ و١٩١٤ وانفجارات لمفهوم الثقافة «الإنسانية» التي تكونت تحت راية البرجوازية المنتصرة، بسبب قسوة الحرب العالمية الأولى وانتشار المغامرة الاستعمارية واندلاع الثورة الروسية التي أقامت أول تجربة اشتراكية في العالم. فنرى الكاتب الفرنسي في بدايات القرن منقسماً بين واجب التضامن تحت ضغط الأحداث التاريخية والاجتماعية، والخوف من المساومات الضرورية إضافة إلى الرغبة في الوحدة والتأمل، الضرورى أيضاً، لكتابة العمل الأدبي. يقول المؤرخ للأدب الفرنسى «أوليفييه والزر» كيف خرجت فرنسا من اكتئاب الهزيمة أمام الألمان في ١٨٧١ ومن التجارب المنحدرة في أواخر الجماليات الرمزية

باكتشاف الالتزام تحت هزة قضية «دريفوس»:

«لقد فرضت قضية دريفوس على الكتاب الخروج من أبراجهم العاجية من أجل الالتزام وتحولوا للمثقف إلى كتاب مناضلين. فترك «هاوي الجمال» (Lèsthète) المكان إلى «المثقف» (L'intellectuel)[1]

ويكتب «مارسيل بروست»، الذي لايعرف بالالتزامه بل برائعته **البحث عن الزمن المفقود**، لأناتول فرانس قائلا له:

«إنك انخرطت في الحياة العامة بمنهج غير معتاد لهذا القرن، كما لم يفعل «شاتوبريان» ولا «باريس» لا لتصنع لنفسك اسماً، إذ كان لك اسم، بل لكي تضع ثقل هذا الاسم في ميزان العدالة»[2]

ومع ذلك، رغم موقفه من قضية «دريفوس» لايعتبر «**أناتول فرانس**» (١٨٤٤ - ١٩٢٤) من الكتاب الملتزمين بالمعنى الحديث. استمر «أناتول فرانس» مهتماً دائما بالتاريخ المعاصر، حتى الثورة الروسية في ١٩١٧ وندَّد بالاستبداد والقهر في جميع أشكالهما كما تبنى قضية السلام. لكنه ربما بسبب ثقافته اليونانية -اللاتينية العريقة ومعرفته الجيدة بفكر عصر التنوير في القرن الثامن عشر، كان «أناتول فرانس» أكثر التصاقاً بقيم الماضي منه نحو أحلام المستقبل. فكان ينفر من الالتزام الأيديولوجي وأخلاقيات البطولة، وينادي بنمط حياة يسمح بازدهار متع الروح والجسد، كما تأثر «بفولتير» في إيمانه بضرورة الاحتفاظ بروح نقدية تجاه التعصب والاستبداد. ومن أهم أعماله: **حديقة أبيقور** (١٨٩٤)، **والآلهة عطشى**، (١٩١٢)، **وجزيرة البطريق** (١٩٠٨)

وبعكس «أناتول فرانس»، نجد عند «**رومان رولان**» (١٨٦٦ -

١٩٤٤) إيمانا عميقا ومتحمسا بمستقبل الشعوب وللتآخي العالمى.
فتظهر كتابة سير عباقرة الإنسانية **بيتهوفن**، ١٩٠٣ ؛ **ميكل أنجلو**، ١٩٠٦ ؛ **تولستوي**، ١٩١١) انجذب «رومان رولان» إلى «عوالم البطولة. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر أدرك «رومان رولان» المخاطر التي كانت تهدد الحضارة الأوروبية وضرورة الإصلاح العميق لمجتمع مهدد بجنون الحروب. وتأرجح بعد ذلك بين الحماس الشديد للثورة الروسية والنزعة إلى رفض العنف في نظرية «غاندي» الهندي (١٩٢٤)، ومع ذلك استمر مؤمناً بالشيوعية باعتبارها المذهب الوحيد القادر على إنقاذ الإنسانية. وتعبر ملحمته الحديثة، وهي من أولى الروايات النهرية في فرنسا القرن العشرين، **چان كريستوف** (عشرة أجزاء من ١٩٠٤ حتى ١٩١٢) عن الانشقاق العظيم للروح الأوربية في عشيه الحرب العالمية الأولى كما تدعو إلى تجاوز تضحية جيل، التي تعبر عنها مأساة البطل «چان كريستوف»، وينادي الروائى في النهاية بضرورة لم شمل الإنسانية عبر أخوة الشعوب.

وتستمر كتابة الروايات النهرية التي موضوعها التاريخ. مع أعظمها وهي رواية **آل تيبوه** (١٩٢٠ - ١٩٤٠) «**لروچيه مارتان دوجار**» (١٨٨١ - ١٩٥٨). يؤرخ الروائى لأسرة «آل تيبوه» من خلال سيرة الأخوين، «چاك» و«أنطوان»، اللذين من خلال وعيهما بانحدار قيم أبيهما وجيله، يبحثان عن قيم أخرى وعن معنى آخر للحياة في عالم متغير فيقاومان قسوة المصير، «أنطوان» من خلال مهنته (الطب) و«چاك» من خلال الالتزام السياسى بين الاشتراكية والنزعة إلى السلام. هنا أيضا نجد البحث عن المعنى في إطار ملحمة عظيمة، تنتهي في آخر أجزائها إلى صورة للتاريخ المعاصر والحرب العالمية الأولى: **الصيف ١٩١٤ والخاتمة**. يصور **الصيف ١٩١٤** الأخوين «چاك» و«أنطوان» عشية الحرب مختلفين أيديولوچيا.

فينتقل «چاك» من التمرد الفوضوى إلى الالتزام الثورى ويختار «أنطوان» -عبر ممارسته الطب- التضامن الإنساني والإيمان المجرد بالإنسان. لكن كليهما يموت في الحرب ولا يهرب من المصير العام. في أسلوب تقليدي لرواية التعلم منذ الطفولة حتى الموت يرسم المؤلف صورة مذهلة لفرنسا بداية القرن، لكن بعكس رواية القرن التاسع عشر تمر الأحداث الأساسية عبر وعى الأبطال وحيرتهم أمام اهتزاز معنى الحياة والبحث عن القيمة وتطرح عبر خبرة الأخوين والعالم من حولهما هذا السؤال الأساسي في القرن العشرين: هل يبقى الإنسان في بوجه العاجى متأملا الحياة أم ينخرط في الفعل من أجل تغيير الحياة؟

ويختار أيضاً «**چول رومان**» (١٨٨٥ - ١٩٧٢) الرواية النهرية العاكسة لتاريخ زمنه في **الرجال ذوي النية الطيبة** (١٩٣٢ - ١٩٤٧). عندما ألف هذه الملحمة كان «چول رومان» معروفا لدي القراء ككاتب مسرحى عبر مسرحيته المشهورة **كنوك أو انتصار الطب** (١٩٢٣)التي عبر فيها عن الطبيب الماكر الذي يستطيع استغلال زبونه الشعبى الساذج. أما السبعة وعشرين جزءا **للرجال ذوي النية الطيبة**، فتتناول التاريخ العالمي، متجاوزة الإطار الأسري «لروجيه مارتان دوجار». فيستدعى الروائي الجماهير الواسعة من الفئات المختلفة للمجتمع -حرفيين وعمال بجوار المثقفين (أساتذة، سياسيين، فنانين)- في أماكن تتروواح بين الشارع والشقة الأنيقة والمسكن الشعبى، بينما يمر قلق الحرب وثورة أكتوبر في مجتمع يسيطر عليه المال عبر تأثيره على البشر والمؤسسات (الإعلام، التجارة، التضارب في مجال البناء). ومعنى الرواية (الرجال ذوو النية الطيبة)، بعكس الاختيارات الثورية عند «مارتان دوجار» و«رومان رولان»، يقترب من الدلاله الدينية ونفس الإنجيل الذي يبقى حياً في «الرجال ذوي النية الطيبة» وإذا غاب ضوء الروح أحيانا في قلق الدنيا،

يستمر نوره ساطعاً وراء فوضى الأشياء. وتسود هذه الملحمة روح تقريريه، استطاعت **آل تيبوه** أن تتجنبها بفضل غوصها في ضمير الشخصيات، التي تبقى هنا ثوباً لحوارٍ، عبر انفصام المؤلف نفسه بين شخصيتيه الأساسيتن: «چاليز» و«چيرفانيون»، وهما من المثقفين الأكاديميين، خريجي «المدرسة العليا للتعليم» (L'Ecole Normale Supérieure) التي عبر نظامها القائم على المسابقات تنتج صفوة المثقفين، وهو نظام ذو حدين، إذ إنه كما يعطي للدولة المثقف القادر على إعادة إنتاج النظام بحسن درسه وتكوينه، يستطيع أيضاً أن يكوِّن المثقف الثورى القادر على انتقاد النظام.

ومن كتاب الرواية -النهرية أيضا «چورچ دوهاميل» (١٨٨٤ - ١٩٦٦) الذي ألف **حوليات آل باسكييه** من ١٩٣٣ حتى ١٩٤٥، وهي أيضاً قصة أسرة تتحول إلى قصه اجتماعية متضمنة مصائر الشخصيات في إطار المجتمع الواسع بفئاته المتنوعة. واستمر هذا النوع من الروايات المصورة لتاريخ البلاد والأسر والأجيال حيا حتى عهد قريب، وإن لم ينتج بعد ذلك إلا الأعمال التقليدية والتقريرية. ونجد نوعا آخر من روايات الوعي والتاريخ، مع الانقلابات الخطيرة التي حدثت في المجتمع الفرنسي والمجتمعات الأوروبية بصفة عامة، في فترة صعود الفاشية في ألمانيا واستقرارها في ألمانيا وإيطاليا، ثم الحرب الأهلية الأسبانية التي أدت إلى انتصارها في أسبانيا، ثم الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، وتجديد مصائر الالتزام من ناحية وطرق الوجودية واللامعنى والعدم من ناحية أخرى، مما غير صورة آثار التاريخ في الرواية.

ومما لاشك فيه أن «لويس أراجون» (١٨٩٧ - ١٩٨٢)، الشاعر المشهور، هو أيضاً المجدد الكبير للرواية العاكسة للواقع في سلسلة رواياته المسماة **بالعالم الوقعى** (Le monde réel)، التي كتبها

بين ١٩٣٣ و١٩٥١، وبعد ذلك في رواياته التي وجد فيها أسلوباً جديداً للتعبير عن تركيب انخراط الإنسان في التاريخ بين الرغبة في الالتزام وتهديد المساومة والزيف والحنين والضياع.

عندما شرع في كتابة **أجراس بال** (١٩٣٣) كان «أراجون» قد انفصل تواً عن أصدقائه السورياليين في إطار ثورة داخلية مست مفاهيمه السياسية والجمالية في آن. أمام صعود الفاشية كان قد اختار الالتزام في الحزب الشيوعي الفرنسي، وقد أثرت على اختياره الماركسية كمذهب فكري، «إلزا تريوليه» الروسية التي التقى بها في١٩٢٨ واكتشافه الاتحاد السوفيتى في نفس الفترة. فانتقل الكاتب من ماضيه الفوضوي وكتابته للرواية السوريالية -**آنيسيه أو البانوراما** (١٩٢١) **وفلاح باريس** (١٩٢٦) -إلى كتابة متأثرة بالواقعية الاشتراكية في روايات: **أجراس بال** (١٩٣٤)، **الأحياء الراقية**(١٩٣٦)، **رحالة الإمبريال**(١٩٤٢)، **أوريليان** (١٩٤٤)، **والشيوعيون** (١٩٤٩ - ١٩٥١). وقد يكون من الاختذال أن نصنّف روايات «أراجون» في الروايات الواقعية في مقابل روايات شعرية، أو الرواية في مقابل الشعر، أو نقول أن الشاعر كتب أيضاً روايات. فكانت الأنواع لا تنفصل بهذه الصرامة عنده، إذ إن رواياته هي قصائد طويلة وأشعاره تقدم دائماً قصة ما، ونجد في أعماله كلها رجوع نفس الصور الملحة حول المرأة «مستقبل الرجل»، صعوبة الحب وانكسار الرغبة، حنين البلد الضائع الوطن المهزوم، التماثل بين الجرح الخاص والجرح العام. ما نريد فقط أن نظهره هنا هو التركيز في هذه الفئة من الروايات على الرغبة في محاكاة «العالم الواقعي» عبر مواضيع مشتركة وكتابة مرجعيته تهتم بنقد المجتمع الرأسمالي، سيطرة المال والصناعة، حنين الحب (في **أوريليان** بوجه خاص) واستحالة اللقاء بين شخصيات تسيطر عليها الرغبات المتفق عليها في المجتمع في صراعها مع حلم

السعادة الدفين، والتحول الدرامى للشخصيات بين الموت والتهميش وفقدان المعنى. وربما نجد هنا اختلافا بين الشعر والنثر عند «أراجون»: ففي تقديم هذا الصراع هنا وهناك بين رغبة الإنسان الحميمة وقسوة التاريخ، في الشعر، وشعر المقاومة بشكل خاص، يبدو الانتصار من ناجية القيم الإنسانية، بينما تعمق الروايات رؤية انفصام الإنسان وضياع الحلم، وخاصة في الروايات الأخيرة: **الأسبوع المقدس** (١٩٥٨)، **اغتيال الثور** (١٩٦٥)، **بلانسن أو النسيان** (١٩٦٧)، **المسرح -الرواية** (١٩٧٤)(★)

وتظهر في الفترة ما بين الحربين العالميتين الكثير من الروايات المثقلة بهمّ التاريخ. ويزداد في هذه الفترة توجه الرواية نحو «رواية القيمة» التي تعبر عن بحث الإنسان عن القيمة عبر الاختيار الديني أو الشيوعي أو مجرد عظمة الإنسان، قبل أن تظهر «الرواية الوجودية» التي سوف تعبر عن عبث البحث عن قيمة متجاوزة للحظة والوجود الآنى والصراع بين هذه الرؤية وضرورة الالتزام في عالم مازال مقتحماً بالتاريخ العنيف.

ومن أهم روائيي الاختيار الديني «**فرنسوا مورياك**» (١٨٨٥ - ١٩٧٠)، الذي سمى بحق روائى «التراچيديا الأسرية». فيصف «فرنسوا مورياك» في رواياته التي تكمن تأخذ إطارا لها البرجوازية الإقليمية بتقاليدها البالية، الخانقة، التي وراء مظاهر اللياقة. فيمزق أبطاله عالمهم الفاقد للإيمان. فالسعادة لاتأتي من التحقق في الدنيا، بل من النور الداخلي الذي يعطيه الله لعقيدة المؤمن. وفي هذا العطاء الإلهي الذي يحكم المصير، نجد عند «مورياك» تأثير فيلسوف القرن

(★) سوف نرى بعد ذلك موقع روايات «أرجوان» من إبداعه الشامل في مساهمة في كسر الحدود بين الأنواع الأدبية.

السابع عشر «باسكال»، ومذهبه الجانسيني. إن أهم روايات «موزياك»: لقبلة **إلى المجزوم** (١٩٢٢)، **چينيتريكس** (١٩٢٣)، **صحراء الحب** (١٩٢٥)، **وتيريز دسكيرو** (١٩٢٧) **وعقده الثعابين** (١٩٣٢) تصف هذه الروايات الوجه القبيح للبرجوازية الفرنسية الإقليمية في عالمها المغلق، تمزق الشخصيات بعضها البعض الآخر: أزواج عاجزون، أمهات متسلطات، وزوجات مخطئات، في خلفية من الشر والجريمة، بفضل غياب الإيمان حسب تقييم «موزياك». وسوف تقوم معركة أدبية بين «چان بول سارتر» و«فرنسوا موزياك»، إذ يتهم الأول شخصيات الثاني بأنها فاقدة حرية الحركة، سجينة رؤية مبدعها. وسوف تفتح هذه المعركة الباب أمام النظريات الجديدة للرواية عند الروائين الجدد.

ونجد تجليات أخرى لرواية العالم بلا إيمان عند «چورج بيرنانوس» (١٨٨٨- ١٩٤٨) و«چوليان جرين» (المولود في ١٩٠٠)

يظهر العالم الروائي «**لبرنانوس**» منغرسا في الظلام والسقوط. السقوط بالمعنى المسيحي للسقوط في الخطيئة وظلام عالم واقعي يغزوه الشر والفقر واليأس مضافا إلى قسوة تجربة الموت في الحرب العالمية الأولى. وشخصيات «برنانوس» في صراع دائم مع الشر، في البحث المستمر عن نقاء الطفولة وضوء الإيمان. عاش أيضاً تجربة الالتزام: مع اليمين الأسبانى في بداية الحرب الأهلية الأسبانية، انفصل «برنانوس» بعد ذلك عن حزب «فرانكو»، احتجاجا على وحشية قمعه لمعارضيه وموقف الكنيسة الأسبانية. وفي «البرازيل» حيث عاش في فترة الحرب العالمية الثانية، رفض حكومة «فيشى» وتضامن مع «فرنسا الحرة» تحت لواء الچنرال دي جول. وأهم رواياته: **تحت شمس الشيطان** (١٩٢٦) **ويوميات قسيس ريفي** (١٩٣٦).

نجد نفس ظلام عالم «برنانوس» في روايات «**چوليان جرين**»، ونفس الإلحاح لقضية الشر. لكن هنا يغيب الضوء تماماً، أذ إن أمل الخلاص يستنير تماماً في روايات «چوليان جرين» فلا تجد شخصياته المصابة بالرعب والمطحونة في حياة يومية كئيبة، إلامن مخرج الموت أو الجنون. ويزيد من يأس هذه الشخصيات إدراكها العميق لضآلتها ورمادية حياتها الإقليمية، فينتابها العنف والإجرام في ظلمات الشعور المطلق بالعزلة والقطيعة مع الحياة. وله سيرة ذاتية والكثير من الروايات، أهمها: **آدريان ميزورا** (١٩٢٧) **ولفياتان** (١٩٢٩).

وتجاوز غيرهما من الكتاب ظلام الحياة وعنف الأحداث التاريخية في فعل بطولي مثل «**هنرى دي مونترلان**» (١٨٩٦ - ١٩٧٢) الذي تبحث شخصياته عن البطولة في الحرب أو الرياضة أو مصارعة الثيران، و«**أنطوان دي سانت إكسوبيرى**» (١٩٠٠ - ١٩٤٤) الذي ماثل بين البطولة في الفعل وفي الفن في عشقه لقيادة الطائرات واستشهد مبكرا في مأمورية بالطائرة قام بها في الحرب العالمية الثانية. تدور أهم رواياته حول تجربة الطيران حيث يختبر من خلالها الإنسان ضعفه وعظمته في آن. ففي الفعل ينشأ التضامن والإخاء بين البشر كما يقصها «أنطوان دي سانت أكسوبيرى» **في بريد الجنوب** (١٩٣٠)، **طير ليلي** (١٩٣١) **وأرض البشر** (١٩٣٩). أما قصته المشهورة التي نشرها برسومه -(**الأمير الصغير**،١٩٤٣)- فتعبر عن نقاء الرؤية واندهاش الطفولة أمام مسرح العالم الذي يبقى جميلاً رغم أهوال الحروب.

وأعظم كتَّاب «القيمة» هو بلاشك «**أندريه مالرو**» (١٩٠١ - ١٩٧٦) الذي قيل عنه إنه رسم لنفسه صورة فارس الفعل والبطولة لتسجيلها أمام التاريخ. ولكنه بالفعل صنع من حياته مغامرة، بحث

عنها في آسيا ومصر وأسبانيا، حيث انخرط بجانب الجمهوريين الأسبان، ونظم الدفاع الجوي للجمهوريين، قبل أن يلتقي بالمقاومة الفرنسية ويقود كتيبة «ألزاس -لورين». وأصبح بعد ذلك وزيراً للإعلام (١٩٤٥ - ١٩٤٦) ثم للثقافة (١٩٥٨ - ١٩٦٩) في عهد ومع وزارات الچنرال دي جول. ويصاحب إبداع «أندريه مالرو» هذه الخطوات المختلفة لحياته: فبحث عن الفن «الخميرى» (Khmers) في آسيا، مما أدي إلى أعماله الناقدة لانحدار الحضارة الأوربية التي أفسدتها السياسة الاستعمارية وغياب العدالة الاجتماعية (**أقمار من ورق**، ١٩٢١، **إغراء الغرب**، ١٩٢٦ **الغزاه**، ١٩٢٨ **الطريق الملكي**، ١٩٣٠) ثم انخرط في الفعل السياسي وأنتج رواياته العظيمة: **الشرط الإنساني** (١٩٣٣)، **زمن الاحتضار** (١٩٣٥) **الأمل** (١٩٣٧)، **أشجار الجوز في ألتنبورج** (١٩٤٣). وفي المرحلة الثالثة لحياته اتجه نحو النقد الفني، ومن أعظم أعماله في هذا المجال: **أصوات الصمت** (١٩٥١) **والمذكرات الضد** (١٩٦٧)، حيث اكتشف سر الوجود في مصر، أمام أبى الهول، بين أبدية الزمن وزوال الحياة.

تقص رواية **الشرط الإنساني** المترجمة بعنوان قدر الإنسان كيف تجاوزت مجموعة من الثوريين الشيوعيين عزلة الإنسان في اكتشاف التضامن الذي يحقق عظمة الإنسان في مقاومة الموت والقمع ومعاناة الثورة، أما **الأمل** فتوحد بين السرد الروائي والفعل الثوري عبر رواية بعض أحداث الحرب الأهلية في أسبانيا. فمن «الوهم الغنائى» لبدايات الالتزام إلى الفعل الواعي للتنظيم العسكري الصارم، يحقق الإنسان في الفعل عظمة أن يكون إنساناً. وتعتبر روايات «مالرو» رغم تشاؤم نهاياتها أول الأعمال الملتزمة العظيمة لفرنسا الحديثة.

قبل أن ننتقل لهذه الرؤية الأخرى للتاريخ والالتزام التي نجدها عند «چان بول سارتر»، «سيمون دي بوفوار» و«ألبير كامو» لنلق نظرة على هذا الوجه الآخر للبطولة التي نجدها في البطل -الضد عند «**لويس فردينان سيلين**» (١٨٩٤ - ١٩١٦). فعندما ظهرت روايته المشهورة **رحلة إلى آخر الليل** (١٩٣٢) كانت فرنسا تعيش، مع العالم الغربي أجمعه، الأزمة الاقتصادية الكبرى، وصعود الفاشية، وعودة شبح الحرب. فأدخلت **رحلة إلى آخر الليل** صوتاً ووجها آخر في عالم الأدب والثقافة، حيث نجد هنا لا إنسانية الإنسان وإحدي أولى تجارب العبث والتغريب في عالم فقد دفئه وإنسانيته. فيرصد الروائي الأشكال المتعددة للاستلاب الغربي: جيش الحرب العالمية، الاستعمار، «ميكنة» المصانع الأمريكية، عالم البنوك والمال، بروليتاريا ضواحي المدن الكبيرة، الدعارة، المرض، الانحدار، في إيقاع سريع ولغة القاع والنذالة للبطل الضد، وهو الراوي، الذي تسيطر عليه جميع أشكال الكراهية والجبن في بحث قلق وغير متسق، عبر عالم لا أمل فيه. وقد أثارت هذه الملحمة الساخرة ضجة في زمنها، وتقدم بالفعل، رغم عالمها القاتم، استعمالاً باهراً وبلا مثيل للغة حديث العامة، لغة القاع المكونة من معجم وتركيب اللغة الشعبية.

في أواخر الثلاثينيات كان سؤال معنى الحياة في عالم مأساوي لايزال يطارد الأدباء والمثقفين. وفي عشية الحرب العالمية الثانية مازال التاريخ يسود مصائر البشر عندما نشر «**چان -بول سارتر**» (١٩٠٥ - ١٩٨٠) روايته الشهيرة: **الغثيان** (١٩٣٨). يعيش «روكانتان»، بطل القصة، التجربة الوجودية لعبثية الحياة. عبر يومياته يسجل تدريجياً الملامح المختلفة لفقدان أهمية الأشياء من حوله في وقاحتها وميوعتها التي تثير «الغثيان» في عالم تعسفي بلا أهمية أساسية ؛ فالأشياء زائدة لايحتاجها أحد والعالم زائد «وأنا

نفسي- يقول «روكانتان»- زائد. والموت ليس حلاً، إذ إن الموت أيضا زائد». فيتخلى هذا البطل- الضد عن مشروعه: كتابة كتاب تاريخي ولا يجد مساعدة عند أحد:لا «آني» التي أحبها في زمن مضى، ولا المثقف «الإنسانى» الذي يسخر منه، ولا برجوازيي مدينة «بوفيل» بشاطىء البحر التي لجأ إليها. فيعطي صورة شرسة عن نزهة الأحد للأسر في الشارع الرئيسي للمدينة. وقد كان «سارتر» بالفعل كثيراً ما يندد بمؤسسة «الأسرة» الخانقة، القاتلة للحرية الداخلية للإنسان. وسوف تنتشر في الرواية الفرنسية صورة «روكانتان»، أو البطل الضد الذي يعيش حياة يومية لامعنى لها: في **الغريب** «لكامو» مثلاً، أو **المنعزل** «ليونسكو» **فالبطل اللامنتمى** صورة أساسية في آداب البلاد الصناعية الرأسمالية المتقدمة، لكنها انتشرت بعد ذلك في كثير من الآداب، في فترات الهزيمة أو الانكسار وأحياناً أيضا نتيجة لتبعية فئات من المثقفين لمعايير آداب الثقافات المهيمنة.

في سلسلة **طرق الحرية (سن العقل**، ١٩٤٥ **إيقاف التنفيذ**، ١٩٤٥ **الموت في الروح**، ١٩٤٩) يحاول «سارتر» تجاوز تجربة **«الغثيان»** فمن الممكن أن يعيش الإنسان تجربة غياب العالم العلوى **ولا معنى** الأشياء على مستوى العصاب أو الرفض. لكنه يستطع أيضاً أن يجد فيها شرطاً للحرية، حرية الاختيار والتحديد الجديد عبر الاختيار. «**فطرق الحرية**» هي طرق الاختيار وربما الالتزام، هي ممارسة الإنسان لحرية اختياره. فتقدم لنا هذه الرواية -النهرية، شخصيات قابلة لاختيار موقف من الحياة: «برونيه» «الشيوعى» أو «ماتيو» الذي يهرب من الاختيار لكن تفرض عليه الحرب العالمية الثانية فعلاً واحداً عنيفاً: قصف الألمان الذين يغزون قرية يقاوم فيها بعض المحاربين. فلأول مرة يلتزم «ماتيو» ويفعل،

فيكتسب حريته: «عبر سنوات، كان قد حاول بلا جدوى أن يفعل: كانت تسرق منه أفعاله كل مرة، لم يكن يساوى شيئاً. لكن في هذه الضربة، لم يسرق منه شيء فقد ضغط على زناد البندقية، ولمرة واحدة، حدث شيء ما» «**الموت في الروح**».

وتتبلور هذه الرؤية في مسرحيات «سارتر» فضلاً عن رواياته. فأتاح له النوع المسرحي الشكل المناسب لتجسيد درامية اللحظة الحاضرة وآنية التاريخ الذي يحدث، والذي تحول عند «سارتر» بعد الحرب العالمية الثانية إلى همّه الأساسي كما يظهر من إدارته لمجلة **الأزمنه الحديثة** ومن مسرحه. فقد ربطته فترة اعتقاله في ألمانيا (١٩٤٠) بقسوة التاريخ واستحالة الهروب منه. فتجذر رفضه الوجودي لأي نظام علوي. يجعل الجوهر سابقاً للوجود، أي رفضه لأولية الدين أو الأخلاقيات أو الفلسفات «الميتافيزيقية» على الوجود الفردي. فلا توجد في نظام «سارتر» قيم سابقة، ومحكوم على كل فرد ضرورة الحرية الشاملة والمسؤولية عما يختار أن يكون.

في هذا الضوء الفلسفي، فتح مسرح سارتر فترة جديدة، تعتبر فترة قطيعة مع المسرح الذي كان قد استقر في فرنسا منذ بداية القرن. ويستبدل مسرح أيديولوچي بمسرح شاعرى. فكانت درامية الصراع مع عالم علوي مازالت تسيطر على رمزية «كلوديل» (١٨٦٨- ١٩٥٥)، وحذلقة «چيرودو» (١٨٨٢- ١٩٤٤) ولجوئه إلى الأساطير اليونانية والسخرية السوداء «لأنوى» (١٩١٠ - ١٩٨٧). أما عند «سارتر» فتتحول الخشبة المسرحية إلى موقع لصراع الأفكار وتجسيد المواقف من التاريخ: فمن تراچيديا المصير يتحول المسرح الفرنسي إلى تراچيديا الحرية.

فمثل «چيرودو» يلجأ «سارتر» في بناء مسرحه إلى الأساطير

اليونانية. لكنه يتجاوز تماماً شكل الحوار مع سلطة علوية كي يجسد مواقع تاريخية استثنائية تفرض على الشخصيات ضرورة اختيارات تشكل وجودها مع وعيها بتحققها في مصير يهدده التاريخ. وتمثل هذا التيار من المسرح مسرحيته **الذباب** (١٩٤٣). فعندما يرجع «أوريست»، البطل اليوناني، إلى «أرجوس» بعد سنوات من اغتيال أبيه «أجاممنون» الذي اغتالته أيدي زوجته «كليتمنيستر» وعشيقها «إيچيست» يجد مواطنيه مسجونين، مختفين، تحت حكم «إچيست» وقانون الإله «چوبيتر»، وقد بدأت القيم القديمة في التفتت. فيتحرر «أوريست» من فلسفته السابقة القائمة على نموذج حرية فردية وهمية و«هيومانية» منفصلة عن العالم وعقيمة، ليلتزم بجانب مواطنيه، فيقتل «إيچيست». وتتحول دلالة هذا الاغتيال إلى اكتساب «أوريست» لحريته ومسؤوليته في صنعه لحرية مواطنيه ولمسؤوليته الخاصة تجاه مصيره.

ويأخذ مسرح الفكر أشكالاً أخرى مع **الجلسة السرية** (١٩٤٤) **والأيدي القذرة** (١٩٤٨). تجسد المسرحية الأولى الصراع الذي يدور بين ثلاث شخصيات مسجونة في «صالون» مغلق عليها، من أجل تصوير فكرة أن «الجحيم هو الآخرون»، بينما يرجع «سارتر» في **الأيدي القذرة** إلى قضية الالتزام وطرح سؤال مدي إمكانية رفض أو قبول المساومات السياسية على حساب المثال: فماذا يختار المناضل بين شلل الفعل الناتج عن المثال والفساد الذي يعقب المساومة؟ فهل تبرر الغاية الوسيلة؟ وقد عاتب المناضلون «سارتر» على صورته السوداء للتاريخ التي يقدمها في مسرحيته: كأن التقدم التاريخى لايحدث إلا عبر العنف أو الكذب أو المساومة.

وقد صاحب إبداع «سارتر» الأدبي الكثير من الأفكار والنظريات

التي لامجال هنا لتقديمها. سوف نرى فقط فيما بعد دور «سارتر» المهم والسابق لمنظرى «الرواية الجديدة» ولغيرهم من المجددين للأشكال الأدبية، في تجديده لوسائل الكتابة والرؤية ورفضه للراوى العالم بكل شيء من أجل منظور حرية الشخصيات ولوجهات النظر المختلفة في الرواية.

وقد لجأت «**سيمون دي بوفوار**» (١٩٠٨- ١٩٨٦) أيضاً إلى أنواع أدبية مختلفة للتعبير عن أفكارها الوجودية القريبة من فلسفة «سارتر» الذي كانت رفيقة حياته الدائمة، إذ رفضا الزواج كموقف مبدئي من المؤسسة «البرجوازية» للزواج -كما رفض «سارتر» جائزة نوبل في١٩٦٤ طبقاً لموقفه من المؤسسات التقييمية للمجتمع المستقر- شاركت «سيمون دي بوفوار» معظم مراحل حياة «سارتر» ومعاركه الفكرية والسياسية، وحتى صراعاته الوجدانية التي كانت أحيانا طرفاً آخر فيها. ومن أهم سمات إبداعها تصويرها الحي، الذكي المتوهج أحياناً، لعالم المثقفين الذي كانت مع «سارتر» جزءا أساسيا منه خلال الحرب العالمية الثانية وفي أعقابها. نجد هذه الصورة في سيرتها الذاتية المكونة من عدة أجزاء من **مذكرات شابة منتظمة** (١٩٥٨) حتى **احتفال الوداع** (١٩٨١) مرورا **بقوة العمر، وقوة الأشياء ، وموت في غاية الحلاوة**. نجدها أيضاً في «**المتدارينيون**» (**أو مثقفون ذوو سلطة**)، ١٩٥٤، التي تصور صراع المثقفين بين السلطة والتاريخ ونظرياتهم الوجودية أو الماركسية أو التحررية. وفي **المدعوة** (١٩٤٣) تعبر «سيمون دي بوفوار» -ورواياتها هي دائما جزء من سيرتها الذاتية- عن درامية الصراع بين المبدأ (الحرية الجنسية) والوجدان المجروح، وهي تجربة كثيراً ما عاشتها في علاقتها مع «سارتر» كما تعبر عنها سيرتها الذاتية. وربما أهم أعمالها- وأشهرها بالتأكيد- **الجنس الثاني** (١٩٤٦) وهي

دراسة عن وضع المرأة وتحررها، استعملت فيها جميع خبرات العلوم الطبيعية، والتاريخ، والتحليل النفسي وعلم الاجتماع. وتعتبر مرجعاً أساسيا للكتابات والمعارك النسائية فيما بعد.

هل نستطيع أن نتحدث هنا، في إطار العلاقة بين التاريخ والأدب، عن هذا الصديق- الخصم «لسارتر» و«سيمون دي بوفوار»، الذي شاركهما المقاومة ضد الألمان عبر المجلة الذي أشرف عليها(**المعركة**،١٩٤٣) رغم كل الذي يبعده عن التاريخ، أي «**ألبير كامو**» (١٩١٣ - ١٩٦٠)؟ فرغم الشعور العميق بعبثية الحياة الذي قرّب «كامو» من «سارتر» مؤلف **الغثيان**، فقد وضح «كامو» موقفه من فكر «سارتر» منذ البداية: إن مآساة الحياة ليست في لامعناها، بل في التراجيديا الكامنة في لحظات السعادة الممكنة، فضوء الشمس وابتسامة امرأة وانتظار وجبة عشاء والتواصل مع صديق، وهي لحظات طارئه، هاربة، تحمل المأساة الحقيقية في الحياة، عبر هذا الغياب- الحضور للجمال المذهل للعالم. وكذلك كان التزام «كامو» رغم عنفه في بعض الفترات، غير مستقر، فانحصر في موقف المتمرد ولم يتحول أبدا إلى وعي المثقف الثوري.

نشأ «كامو» في الجزائر لأسرة فقيرة: أب عامل، مات تاركاً «كامو» في السنة الأولى من عمره، وعملت الأم خادمة في منازل كي تربي «ألبير» وأخاه. أم صامتة، جدة قاسية تحدث «كامو» في **الوجه والوجه الآخر** (١٩٣٧) عن وحدته المطلقة في طفولة فقيرة وبلا حنان. قال: «وحقاً لم أتعلم الحرية في كتابات ماركس. بل تعلمتها في البؤس». التزم «بالحزب الشيوعي الجزائري» في مراهقته، ثم انفصل عنه عندما ابتعد هذا الحزب عن الجناح الإسلامي وحدثت القطيعة بين الحزب و«حزب الشعب الجزائري مصالي الحاج» ثم ابتعد عن الالتزام عندما درس الفلسفة وتأثر «بمالرو» في فترة العبث التي عاشها هذا

الكاتب الذي قال في **إغواء الغرب**: «في مركز الإنسان، ومسيطراً على الحركات العظيمة في حياته، هناك عبث أساسي».

وتتأرجح أعمال «كامو» بين التاريخ والأسطورة والحياة اليومية التي يهددها المصير (**الطاعون**،١٩٤٧) أو اللامعنى (**الغريب** ١٩٤٢). ففي الفترة ذاتها التي كان فيها يشترك في المقاومة، كان العبث يسيطر على رؤيته للحياة. وبعد الحرب العالمية الثانية، بينما كان الكثيرون من المثقفين، في حماس الانتصار يقررون المشاركة في تغيير الحياة، انغمس «كامو» في موقفه الرافض للالتزام في المعركة اليومية، وكان الخصام بينه وبين «سارتر» في ١٩٥٢ ومع ذلك-أو ربما من أجل ذلك!- أخذ «كامو» جائزة نوبل في ١٩٥٧ لأنه، حسب قول الأكاديمية السويدية، «قد أظهر في الضوء القضايا المطروحة اليوم في وعي البشر». ومات «كامو» موتاً عبثياً بالفعل، في حادثة سيارة، في بداية عام ١٩٦٤.

تمثل **الغريب**، حسب قول «چايتان بيكون»، **في بانوراما الأدب الفرنسي الجديد**، «العبارة الأسطورية» للإنسان المعاصر، كما كان **رونيه** «شاتوبريان» قد مثل في بداية القرن التاسع عشر «الإنسان الرومانسي» ربما لذلك قد انتشرت هذه الرواية واكتسبت شهرة عظيمة في فرنسا وفي خارج فرنسا وترجمت إلى الكثير من اللغات، بما فيها اللغة العربية. إن الرواية تفرض نفسها، ليس فقط بسبب شخصية البطل- الضد الذي تقدمه، البطل اللامنتمي، الذي لايجد معنى للحياة ولا ينفعل لشيء، بما فيه موت أمه، قتله لعربي على الشاطىء، علاقته الجنسية الحميمة مع الشابة «ماري»، لكن أيضاً بفضل الكتابة الجديدة التي تنسجها هذه الرواية. كتابة «بيضاء»، حسب «رولان بارت» (**الدرجة الصفر للكتابة**، ١٩٥٣)، أسلوب يقوم على انفصال الجمل المحاكي لانفصال الزمن، حسب «سارتر»،

كتابة محايدة لامنتمية، تحاكي انفصال الإنسان في زمن انتصار الرأسمالية الاحتكارية، حسب «زيما» (**النقد الاجتماعي**، الترجمة العربية،١٩٩١) (٣)

أما **الطاعون**، فتدخل في الرواية البعد الأمثولي: فالطاعون الذي يغزو مدينة وهران هو أيضا إيحاء بالحرب العالمية الثانية ومقاومة الفاشية. لكن هنا يتجاوز «كامو» موقف اللامعنى المتضمن في **الغريب** ففي مقاومة الطاعون يكتشف الرجال التضامن والأخوة، التي سوف يعطى تنظيره لهما في كتابه الفلسفي: **الإنسان المتمرد** (١٩٥١)، فالإنسان يخرج من العبث في رفضه الشروط السائدة لحياته. الرفض الفردي أولا، لكن الإنسان لا يجوز له أن يعيش بمفرده. فالتمرد بالضرورة جماعى. فإن شاء أو رفض لايمكن للإنسان إلا أن يكون متضامناً، «راكباً سفينة زمنه». فأمام الأنظمة «الشمولية» أو «الدكتاتورية» كان «كامو» يدافع دائماً عن إمكان الحياة وشرط الإبداع. وإذا كان معجم دفاع «كامو» أخلاقياً وعمالياً في الأساس، إلا أنه مس شروطاً أساسية للإبداع، أي وضعه بين الإلزام والحرية. إن الفن لا يمكن أن يُحكم من الخارج لكن أيضاً لا يعيش إلا بالضوابط الداخلية التي يفرضها على نفسه، كما قال «كامو» في خطابه إلى الأكاديمية السويدية بعد نيله جائزة نوبل. فهكذا فسر عبارة «أندريه جيدا» الملتبسة: «إن الفن يعيش بالإلزام ويموت من الحرية» ويشرح «كامو»:

«طالما لا يقبل مجتمع وفنانوه هذا الجهد الطويل والحر، طالما يترك نفسه وأنفسهم إلى راحة التسالى أو راحه المحافظة، أو ألعاب الفن للفن أو مواعظ الفن الواقعي، سوف يبقى فنانوه في العدم والعقم. ويعني هذا القول أن نهضة اليوم تعتمد على جسارتنا وإرادتنا لوضوح الرؤية»(٤).

وتبدو نزعة «كامو» إلى المزج بين التاريخ والأخلاقيات في تمزق الإنسان بين الحرية والضرورة في مسرحه التاريخى والأسطوري: **كاليجولا** (١٩٤٤) **والعادلون** (١٩٥٠). أمام عالم فقد عقله يعيش «كاليجولا» جنونه الخاص بين العنف واللامبالاة. وفي موقف قريب من سلوك النازية -يرمى بأهم القيم ليعطى الشرعية لقوة عمياء. أما في **العادلون** فيدافع «كامو» عن شرف الإنسانية الذي يكمن في أن يفعل الإنسان من أجل تحويل الفوضى إلى نظام، وتعسف العالم إلى إمكانية مجتمع أكثر عدالة يستطيع الإنسان فيه أن يكتسب سعادة نسبية.

مع «ألبير كامو» تنتهي فترة ما سمى بأدب الحرب والعبث والوجودية. وسوف تتحول بعد ذلك علاقة التاريخ بالأدب في طرق قد تنبأ بها «كامو» في أسلوبه غير المباشر والتحول الذي أحدثه في الجمله السردية، وعلاجه الخاص للزمان والمكان، وسوف نرجع إلى هذه التقنيات بعد تناولنا جوانب أخرى للأدب الفرنسي الحديث، بين سيطرة «الأنا» وتكسير الحدود التقليدية بين الأنواع الأدبية.

(٢) سيطرة «الأنا» وتكسير الحدود بين الأنواع الأدبية:

ويتميز منحنى القرنين التاسع عشر والعشرين بظهور صوت الذات -أو «الأنا»- في كثير من الأعمال الأدبية، في **المذكرات واليوميات** بالطبع، لكن أيضا في الأنواع الأدبية الأخرى، مثل الرواية والشعر. وعبر تكسير الحدود بين هذه الأنواع تنشأ أنواع جديدة مثل «القصة الشعرية» (le récit poétique)[٥].- التي يعتبر أهم نموذج لها **مولن الكبير** (Le Grand Meaulnes) «لألان فودنييه»(١٩١٣)- والقصيدة النثرية والشعر الحر، التي يميزها السرد

للحظة أو الجزء من الحياة أو حتى للحياة كلها مثل **نثر الترانسيبريان** «لبليز سندرار».

وبالطبع، تبدو تجربة «الأنا» موجودة في الأدب منذ نشأة وإزدهار الرومانسية. تظهر في غنائية الشعر التي تعتمد في كثير من الحالات على تجربة معاشة كما تظهر في السيرة الذاتية أو في الرواية الرومانسية التي يحاكى فيها الراوي -الأنا تجارب عاشها المبدع بالفعل، مثل **رونيه** «شاتوبريان». وحتى في «الرواية الواقعية» التي كانت تستعمل ضمير الغائب في سرد الراوي. فكثيراً ما نلمح وراء التجربة التخيلية ملامح من سيرة الروائي أو شخصيته التي قد يعبر عنها صراحة، مثلما أعلن «فلوبير»: «مدام بوڤارى هي أنا»!

لكن ما يميز وجود «الأنا» في الأدب الحديث هو هذا القلق والبحث عن وحدة «الأنا» الذي تلا شخصيات روايات القرن التاسع عشر ذات الملامح المتسقة: البخيل أو الوصولي، العاشق أو العالم. ففي النصف الثانى من القرن ظهرت في الرواية، مع «فريدريك مورو» بطل **التربية العاطفية**، شخصية البطل السلبي الذي تتفكك شخصيته عبر مراحل السرد الروائي. وسوف نجد في الرواية، بعد فترة ازدهار الرواية الطبيعية، ومع انتشار «الأسلوب غير المباشر الحر» عند «زولا» -أي الخلط بين صوتي الراوي والشخصية- نمطاً جديداً من الشخصية الروائية، يسودها البحث عن الذات والوعى بجدل الوحدة والتعدد، القطيعة والاستمرارية في تكوين الشخصية، الناتج عن الوعى بتركيب الحياة وتركيب الإنسان المختلف عن الإنسان -الجوهر الذي تصفه رواية القرن التاسع عشر. وفي ١٨٧٧ تصدر رواية «إيميل دوجردان» **قطع ورق اللورا** التي اعتبرها «چايمز چيمس» أول نموذج «للمونولوج الداخلي» الذي سوف ينتشر في رواية تيار الوعي

في العشرينيات. فمع «المونولوج الداخلى» يقترب كلام الشخصية الروائية من الكلمة الملتصقة باللاوعى، السابقة للتنظيم الاجتماعى للخطاب الإنساني- هذا المثل الأعلى «للسوريالية»- والمختلفة عن وسيط كلمة الراوي المنظمة للعالم الروائي.

ومن أهم الأعمال الروائية التي تعبر عن البحث عن الذات في الأدب الفرنسي، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، **البحث عن الزمن المفقود** (١٩١٣ - ١٩٢٢)، «**لمارسيل بروست**» (١٨٧١ - ١٩٢٢). ففي أكثر من ثلاثة آلاف صفحة، يقص الراوي -البطل بضمير المتكلم (باستثناء جزء **حب سوان** الذي يروي فيها تجربة «سوان» بضمير الغائب)- بحثه عبر الشرائح المدفونة من ذاكرته عن أساس خبرته المعاشة في جدل عميق مع الزمن. تبدأ الرواية- النهرية عند طفولة الراوى. أول مشهد: لحظة ما قبل النوم. وفي هذه اللحظة بين اليقظة والنوم، تغيب الحدود بين الأشياء وتختلط صور اليوم بتخيلات بين الثقافة والوجدان. ونفهم أن البطل من بيئة أرستقراطية ذات الثقافة العريقة. ويغزو القلق نفسية الطفل في انتظار صعود والدته المشغولة في الدور الأسفل مع ضيوف الأسرة. ينتظر قبلتها الليلية، شرط استقراره وتوازنه النفسي. ويبدو كأن هذه الصورة الأولى للحياة تتكرر في قلق لانهائى عبر تجارب المستقبل، إذ يبدأ معها «البحث عن الزمن المفقود» عبر صور ولحظات متقطعة من الحياة أعطتها نسيجها الخاص، لونها وإيقاعها، رونقها وطعمها الخاص. وعبر صيرورة هذا الزمن المتقطع، تظهر عبر التداعيات خطوط مستقيمة، أشياء دائمة وغيرها مندثرة، بعضها اختفي في اللاوعى ودفن إلى الأبد وأخرى توقظها صور آنية: طعم الحلوى الذائبة في كوب الشاي، ويخرج من هذا الإحساس جزء من الطفولة، رائحة البحر على شواطىء شمال فرنسا المرتبطة بكوكبة البنات التي أحب إحداهن (ألبيرنين)، جروح الغيرة

في تجربة «سوان»، هذه الغيرة المطلقة التي لا تنبع عن سلوك واقعي، بل عن الظلال والشكوى التي يلصقها العاشق بالبشر وبالأشياء، وتخلق الحقائق من صحوات اللاوعي، والانتقال من «الزمن المفقود»، أي الحياة كلها عبر النص الروائى، إلى «عودة الزمن» في آخر الطريق التي ترتبط باكتمال الفن. ويتحدد النص الروائي إذن من خلال البحث في شرائح الذاكرة، إذ أن كثافة الأشياء ترتبط بالزمن ويعاد خلق الماضى مع كل حالة من حالات الحاضر. ولكن صور الماضي تظل هي الأساسية. فكما يبحث الرجل في كل امرأة عن ملامح هذه الأم التي كانت الحب الأول، يسمع البطل -الراوي لمدي حياته هذه الأصوات الأولى التي شكلت وعيه- ففى موجز مثير، يبدو مجازاً مرسلاً للرواية، يلخص الراوي -البطل الاسترجاع التالي الذي يرسم بناء الرواية:

«حدث ذلك منذ سنوات. لم يوجد بعد، منذ زمن طويل، جدار السلم الذي كان يعكس الشمعة الصاعدة. وبداخلي أيضاً دمرت أشياء كثيرة كنت أظن أنها دائمة، وقامت مكانها أشياء جديدة ولًدت آلاما وأفراحاً جديدة، لم أستطع أن أتنبأ بها حينئذ. وأصبحت أصعب فهم للأشياء القديمة. ومنذ زمن أيضاً لم يعد أبي يستطيع أن يقول لأمي «اذهبى مع الولد». وقد انتهت إمكانية تلك الساعات إلى الأبد. لكن منذ زمن قليل، وإذ مددت أذني، أستطيع إدراك البكاء الذي تمكنت من كتمانه أمام أبى وانفجر عندما توحدت بأمي. وفي الحقيقة لم ينته أبدا هذا البكاء. والآن فقط، لأن الحياة من حولى أصبحت أكثر صمتاً، أسمعه من جديد. كهذه الأجراس للأديرة، التي تغطيها تماما ضوضاء المدينة بالنهار، فتبدو متوقفة، لكنها تسترد دقها في صمت الليل» (البحث عن الزمن المفقود، الجزء الأول، ص ٣٧)

وتعيد الذاكرة شخصيات مختلفة من هذا العالم الأرستقراطى،

بين وجودها الملح ولغتها المتميزة وملامح زوالها في عالم مهدد بالانحدار. وتختلط في أسلوب الراوي السخرية بالحنين إلى هذا العالم. عبر شخصية «سوان» الذي أحب سيدة «خفيفة» السلوك والأخلاقيات، ورفض المجتمع الأرستقراطي له بعد زواجه منها، عبر ثقافة «سوان» العريقة وضعفه «لأوديت» تظهر تناقضات هذا المجتمع بين الرقي الأصيل وحب المظاهر واحترام السلوكيات وإعطائها الأولوية على أصالة المشاعر.

ولكن ما وجه أصالة مشاعر تزول مع الزمن؟ يأتي حب الراوي البطل «لألبيرتين» بعد حبه «لجلبيرت»، بينما تبقى تجربة الكتابة الأدبية والفن وطرحها كموضوع أساسي للرواية. الأدب أذواقه المختلفة، مستويات اللغة المتباينة، صورة الحب والأمومة والشذوذ الجنسي، وجد بروست لغته ذات الإيقاع الشعري (حسب الناقد «تادييه») لخلق عالم روائي جديد، بين النثر والشعر. أما «جيرار جينيت» فقد حلل في التقطيع الزمني للبحث عن الزمن المفقود سيطرة الاسترجاع (l'iteratiom) أي الرجوع المتكرر لمواضع معينة لخلق المجاز الزمني للرواية، بينما يبرز الناقد «زيما» كيف أعاد «بروست» تركيب المعجم والسياق الأدبي للتعبير عن هذا العالم الأرستقراطي الزائل، بينما تعبر مستويات اللغة عن تداول القيم في المجتمع بين الثقافة الأرستقراطية وثقافة الأغنياء الجدد واللغة الشعبية للخادمة «فرانسواز».

مع «**أندريه جيد**» (١٨٦٩- ١٩٥١)، ننتقل في بداية القرن إلى نمط آخر من كتابة الذات -فإلى جانب كتابته **لمذكراته وليومياته**، تتغنى «روايات» «أندريه جيد» بحرية الذات، انطلاق الأنا في الدنيا والطبيعة، متحررة من جميع قيود الثقافة والأخلاقيات ومن كل أشكال «التابو» الجنسي. قبل «السوريالية» اعتقد «جيد»

أن الأدب السائد مصطنع ومفتعل. وعارض بينه وبين الرغبة والصدق والحرية. يقول في **الغذاء الدنيوي** (١٨٩٧).

«يانتانئيل، متى سنحرق جميع الكتب! لا أكتفي بقراءة أن رمال الشواطىء ناعمة، أريد أن تشعر بذلك أقدامي الحافية... تكون بلا جدوى لي أية معرفة لم يسبقها إحساس»[٧]. وينتهي الكتاب بهذه الجملة: «والآن يا نتانئيل، إرم هذا الكتاب»![٨].

وشرع بكتابه هذا لمفهوم وأخلاقيات جديدة تتغنى بشبقية حرة، بلاقيود، شبقية أنانية إلى حد كبير. وعاش «جيد» كما يصرح بذلك في كتابات سيرته الذاتية وفي رواية **منظر اللا أخلاقية** (L'Immoraliste)، ، صراع الحياة الحرة والألم الذي يسببه الرجل الحر لمن حوله من محبيه. فقد فرض على زوجته التي كان يكنُّ لها حنان المراهقة وعاطفة مخلصة سلوكه الشاذ جنسياً الذي لم يتخل عنه أبداً. فقد ميز في كتاباته موضوع الزوجين الذي كان يمثل له حدود الرغبة في الاستقلال وربما فشله الخاص.

لكن «الجيدية» ليست فقط رؤية للحياة وللأخلاقيات الخاضعة لرغبات الذات. فهي أيضاً رؤية للكتابة الأدبية. فقد ابتكر «أندريه جيد» الأقوال المختلفة التي تحكي الذات في داخل الرواية، من «يوميات» بعض الشخصيات إلى الاعترافات، إلى كتابة الرواية المعكوسة في داخل الرواية. فكان «جيد» قد انتقد نوع الرواية، ونجد في «المزيفون» أول رواية حقيقية له، إذ إنه كان يسمى كتاباته الأخرى «قصصاً» أو «سوتي» (نوع مسرحي من العصور الوسطى كان يرتبط بحفلة السفهاء واستعمله «جيد» بمعنى ساخر، ومن هذه القصص الشهيرة: **الباب الضيق** (١٩٠٩) **والسيمفونية الرعوية** (١٩٠٩). فتصور (الأولى التصوف في رفض العالم للبطلة وتعبر

الثانية عن هذا الموضوع الملح عند «جيد»: الزيف والكذب على الذات.

وتعتبر **المزيفون** (١٩٥٢) أول رواية حقيقية «لجيد»، رغم أنها أيضا رواية - ضد، كما تصور أول مثل صارم لنقد الرواية السائد بعد الحرب العالمية الأولى.«فالمزيفون» هم كل من يكذب في المجتمع من أخلاقيين «بوريتانيين» إلى مستعملي ومزيفي الدين. وهم أيضاً كل من يكذب على نفسه، وكل صبى- كذاب مثل مجموعة التلاميذ الصانعين لعملات مزيفة، وهي القصة الأساسية للرواية- الضد. فهناك حول هذه القصة الأساسية الكثير من القصص المتداخلة، وهناك أيضاً ضمن الشخصيات المختلفة شخصية الروائي الذي يكتب رواية ويتساءل عن طبيعة الرواية وجدواها. هل للرواية بالضرورة حبكة موحدة وشخصيات متسقة وزمن متسلسل ومكان متفق مع مضمون الأحداث المروية؟ فقد شارك «أندريه جيد» «بول فاليرى» (١٨٧١- ١٩٤٥) في تساؤله: هل يستطيع أن يكتب الروائي اليوم «خرجت «الماركيزة» في الخامسة بعد الظهر» ؟

وسوف نجد هذا السؤال في صميم التنظير السوريالي للأدب في نفس هذه السنوات: أي العشرينيات التي رأت أهم التحولات التي حكمت الأدب الحديث بعد الحرب العالمية الأولى كما سوف نرى.

الشعر وتعميق تجربة اللغة :

لكن التحول الحقيقي للأنواع الأدبية قد بدأ بالشعر وبتعميق التجربة اللغوية: علاقة اللغة بالأشياء، بالعلامات، علاقتها بذاتها. وقد رأينا كيف انتهي القرن التاسع عشر مع الشعر الرمزى وكيف احتلت المدرسة الرمزية الساحة الشعرية لمدة طويلة واستمر الشعر في هذه

الفترة تحت تأثير التجارب الرمزية. فقد كان للشعر بعد «فرلين» و«رامبو» مكانه عظيمة. وتكاثرت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين المجلات الشعرية المتخصصة والمؤتمرات حول الشعر، بدءا بمؤتمر الشعراء في ١٩٠١. لكن تكاثر أيضاً الشعراء الغامضون والهزليون ولم يخرج منهم إلا بعض الشعراء الكبار مثل «فاليري»، «أبو لينار» أو «سندرار»، متجهين نحو طرق جديدة في الشعر، تحت تأثير التاريخ وحياة المدينة: وسوف يفرض صعود خطر الحرب والوعي الاجتماعي والنمو التقني للعالم الحديث ضرورة شعر أكثر التصاقاً بالوقائع الإنسانية والصناعية. وسوف تتحول الرموز المستوحاة من الزهور والروح الإنسانية إلى رموز مأخوذة من المدينة والشارع وأشياء الحياة، من ناحية، وسوف تتحطم الحدود الصارمة بين الأنواع الأدبية، من ناحية أخرى، فنرى النثر يتجه نحو القيمة الشعرية والشعر يمتلىء بالسرد الروائي.

فقد حلم القرن التاسع عشر في آخر فترات الرمزية «برواية شعرية» أو كما قال «مالارميه»:«إن الجهد المعاصر للقارىء هو أن يجعل القصيدة تصل إلى الرواية والرواية إلى القصيدة»[٩]ولقد وضع الناقد «تاديبه» القصص «الرمزية» وروايات «ألان فورنييه، «بيبيچان جوف» أو «جوليان جراك» تحت عنوان «القصة الشعرية». التي عرفها على أنها «شكل القصة التي تستعير من الشعر وسائل فعله وآثاره، حتى أن تحليلها يضفر في آن تقنيات تحطيم الرواية وتحطيم الشعر. فالقصة الشعرية هي ظاهرة انتقالية بين الرواية والقصيدة»[١٠].

وقبل أن نرى كيف استقر هذا التحطيم للحدود بين الأنواع في «السوريالية»، لمصلحة الشعر في البداية، لنأخذ مثلين بارزين لشاعرين لعبا دورا أساسياً في تجديد التجربة الشعرية في بداية القرن:

«بليز سندرار» (١٨٨٧ - ١٩٦١) و«چيليوم أبو لينار» (١٨٨٠-١٩١٨).

قد قضى «**بليز سندرار**» حياته، بعد هروبه من الدراسة الأكاديمية في سن السابعة عشرة، في رحلات عبر العالم من شرق روسيا واليابان إلى أمريكا، معمقا تجربة الحياة وباحثاً عن الحركات الطليعية: السينما، الأدب الأسود، شعر قاع المدينة. وقد أنشأ في ١٩١٤ بباريس مجلة الرجال الجدد بغرض التعبير عن الاتجاهات الجديدة للعصر. وفي هذه المجلة نشرت لأول مرة قصيدته الشهيرة، وهي من أجمل الأشعار الحرة في الشعر الفرنسي الحديث: نثر **الترانسيبريان**. مستعيرة اسم القطار الذي كان يرحل عبر أوروبا من باريس إلى موسكو (الترانسيبريان»، القصيدة هي ملحمة حديثة لرحلة مجنونة عبر العالم، رحلة حقيقية ومجازية، يقص فيها الشاعر بضمير الأنا رحلة حياة تدمج تقنيات السرد وتقنيات الشعر الحر لتروى مرارة الحياة في تجاربها الأولى، تجارب الحب والفقر والحزن الطاغى، تهديد الزمن وأهوال الحروب. فأراد «سندرار» قبل «أبو لينار» أن يبدع لغة شعرية جديدة متصلة بالحضارة التقنية بسرعة حركتها وحدة الوعي الذي يعربها، لغة شعرية متأثرة بالفنون الأخرى وتنافسها: السينما والفن «المستقبلي» و«التكعيبى» وقد تأصلت بعد ذلك وتجددت علاقة الشعراء بالفنانين والسينمائيين في الحركات الطليعية للأدب والفن وخاصة مع «السوريالية».

أما «چيلوم أبو لينار»، فكان ابناً غير شرعي لسيدة من الطبقات العليا ذات الأصل البلطيقي ولأب إيطالي رفض أن يعترف بأبوته. فقد تحمل الشاعر لمدي حياته آثار هذه الأصول المزدوجة، باحثاً عن هوية هاربة، وجامعاً لكل التيارات الشعرية التي سبقته، لينتقل الشعر إلى

ماسماه «بالروح الجديدة»، التي حدد ملامحها في بيان له عن هذه الروح (١٩١٧):

«إن شاعر اليوم لايحتقر أيه حركة للطبيعة، وتبحث روحه عن الاكتشاف في أوسع التركيبات وأكثرها غموضاً: الجماهير، الكواكب، المحيطات، الدول، كما تبحث عنها في أكثر الوقائع بساطة: يد تبحث في جيب، كبريت يشعل بالحك، صرخات حيوانات، رائحة الحديقة بعد المطر، شعلة تعلو في موقد. ليس الشعراء فقط رجال الجمال، بل هم أيضا وبالأحرى رجال الحقيقة، بقدر ما تسمح بالدخول في المجهول، حتى أن الاندهاش وغير المتوقع هما أهم وسائل شعر اليوم»(١١).

ورفُضت «الروح الجديدة» «جماليات الصيغ» ونظريات المدارس، مأراد «أبولينار» أن يجمع في شعره بين الاتجاهات المختلفة للشعر: الغنائية الرومانسية والرمزية المستقبلية والأغنية الشعبية. كان يحب الصور السريعة، الهاربة، التي عبر من خلالها عن قلق هروب الزمن، ألم الحياة والحنين إليها، الحزن العميق والخوف من تهديد الذوبان والانتهاء: انتهاء الحب الذي عانى من قسوته، انتهاء الحياة الذي كان يخشاه. وقد تفاقم قلق الانتهاء مع معايشة الحرب العالمية الأولى. يقول الشاعر لحبيبته «لو»:

«إذا متُّ هناك على جبهة الحرب
سوف تبكين يوما يا «لو» ياحبيبتى
وسوف تنطفي ذاكرتى
كما تموت
القنبلة المنفجرة»...(١٢).

وتكمن المساهمة الأساسية «لأبولينار» في إدخاله مصطلحات الحياة الحديثة والمدنية في الشعر: «برج إيفل»، مداخن المصانع،

الشوارع، الإعلان، الصحيفة، إلخ. وتأثر أيضاً بالرسم، التكعيبى وغيره من التيارات الحديثة، فشكّل الكثير من قصائده في خطوط رسم تتفق مع موضوع القصيدة: شكل مطر يسقط، أو زهور في إناء أو وجه أو عود،. كان «أبو لينار» يلجأ إلى جميع التقنيات القادرة على التعبير عن صدق «الحياة الحقيقية» وسيل إيقاع الزمن بين سرعة الحياة الحديثة وبطء المرور الداخلي لزمن الإنسان وحنينه.

إن «أبو لينار» من أكثر الشعراء الفرنسيين انتشاراً، إذ ترصد الإحصائيات أعلى رقم عن بيع دواوينه. تأتي أهميته ليس فقط من أنه عاد بالشعر الفرنسى إلى موسيقية الأغنية الشعبية وصفاء خطوط الفن التشكيلى، بل أيضا بسبب وعيه الشديد بمغامرات حداثة اللغة الشعرية وتحولها إلى لغة تعكس أصداء الحياة الحديثة وقلق التغيرات الواسعة الناتجة عن العصر الصناعي. فقد وصل تجارب آخر القرن الرمزية ببدايات السوريالية وربط بين رغبة «رامبو» في أن يجعل من الشعر موقع «تثبيت الدوّار» وخوض «السورياليين» في آفاق اللاوعى والمجهول.

وتأتي على لسان الفنان الياباني «هاجدو» المقيم في باريس منذ بدايات القرن هذه الشهادة المثيرة:

«ليس لدي تكوين علمي وليست لى نظرية في الفن. لا أستطيع إلا أن أروى، ببساطة، ماحدث لي. كيف استقبلت هذا المفهوم الثوري الذي كان يغمر بداية القرن، عندما وصلت إلي باريس، وأنا في زهرة شبابي.

كان حظي أنني التقيت بفنانين، معروفين أو مجهولين. قضيت

الكثير من الليالى أتجول معهم في «البولفار سان ميشيل»(★)، نتناقش كأننا سوف ننقذ العالم. فكانت المشكلة بعد حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ أن نعيد فهم كل شيء، أن نعيد التفكير في كل شيء، أن نغير كل شيء، أي أن ندخل في القرن العشرين.

كنا نشعر أن حضارتنا لن تكون حضارة الكلمة، بل إنها سوف تكون علمية، تقنية، اجتماعية. كنا من أجل الحركة وإيقاع الآلات التي سوف تقوم أخيراً بتحرير الإنسان. وبصفة عامة كانت تدور مناقشاتنا حول خمسة تيارات فنية كبيرة: التكعية، المستقبلية، الدادائية، السوريالية، التجريدية»(١٣).

ويصف الفنان كيف نشأت في إطار الحرب العالمية الأولى انتقادات الفنانين والشعراء ضد «العالم القديم»، كيف ولدت «الدادائية» في «زيورخ» بسويسرا أثناء الحرب وإدانة المثقفين «لعبثية الحرب» و«للمجتمع السفيه». وبالطبع كانت كثيراً ما تدور المناقشة حول «السوريالية»، أي كيف «يفهم الإنسان نفسه في فرديته عبر أحلامه والأساطير والقصص الخيالية».

وكان بالفعل يجمع حوله الشاعر «**تريستان تزارا**» (ساموبل روز نشتوك، ١٨٩٦- ١٩٦٣)، المهاجر الألماني الثوري من زيورخ»، كوكبة من الشعراء والفنانين التشكيليين والنحاتين وغيرهم من المفكرين، حول نقد المجتمع ومؤسساته ولغته الفنية. وكانوا أول من صاغوا في القرن العشرين نظرية رافضة لمجتمعهم بلغته وعقلنته المبرِّرة لجميع أشكال القمع والاضطهاد. فأعلنوا تدمير الحواجز بين

(★) أهم الشوارع الواسعة للحى اللاتينى

أشكال التعبير لخلق لغة شمولية مغايرة للمنطق الخطابي السائد، من أجل صياغة «الدادا»، أي اللاشيء. فلعبوا في الأساس دور الإثارة، ولم ينتج عن نظرياتهم أعمال تذكر، بل استطاعوا أن يفتحوا الطريق أمام الكثير من التقنيات الفنية: صهر الإيقاعات المختلفة، دمج الخط والحرف والكلمة، استعمال «الكولاج» -لصق قطع من الصحافة أو الواقع المادي- إعادة تركيب كل أدوات التعبير من صوت وصورة وكلمة وحرف.

أتى التجديد الحقيقي -في الطريق الذي فتحته «الدادائية»- على يد «السورياليين»، مع الهيمنة القوية التي مارسها رئيس مدرستهم، الشاعر «**أندريه بروتون**» (١٨٩٦ - ١٩٦٦)، الذي استمر حتى آخر حياته المنظِّر الأول والمنشِّط والحارس «للسوريالية». كانت شخصيته حادة، تمثل الرفض والتسلُّط معاً: ينقد ويدين، يجذب إلى الحركة أو يفصل عنها. وتعتبر بياناته وشعره ورواياته الشعرية من أهم الأعمال النظرية والجمالية للسوريالية. قارئ متعمق «لرامبو» و«لوتريامون» و«أبولينار»، كان «بروتون» منجذباً إلى ضرورة فن جديد مكتشفا عالم الخيال والرؤى. وعندما قرأ «فرويد» تحمس للتحليل النفسي ولصياغة عالم اللاوعي وإمكانية معرفة حقيقة الإنسان والأشياء من خلال «الكتابة الآلية»، التي تتشكل عبرتجربة الحلم ونصف اليقظة والانخلاع من عالم المنطق اليومي وحجج المجتمع للانتماء إلى المجهول والغريب والاندهاش لاكتشاف حقيقة اللامرئي، وهو «السوريال» (Le suréel) أو «فوق الحقيقة» أو «ماوراء الحقيقة» التي هي الحقيقة الأساسية، المختلفة عن وهم الواقع المرئي: فالعقل المنطقي لايمثل إلا زيف مصالح ونوايا عالم برجوازي متدهور.

ورغم أنها تقدم نفسها كحركة قطيعة وجدة مطلقة، إلا أن «السوريالية» بحثت عن جذور لها في الثقافة السابقة، ووجدتها بالفعل في عدة مصادر:

- التقاليد السحرية والغيبية للعصور الوسطى وللفن البدائي

- أدب الخوراق (الفانتازيا) وخاصة الرواية السوداء في القرن الثامن عشر وقصص الرومانسية السوداء وخاصة وقصص «إدجار بو»

- «الماركيز دي ساد» والأدب الشبقي بشكل عام

- الشعراء الصوفيون في القرن التاسع عشر وخاصة الرومانسيون الألمان مثل «نوفاليس» و«هولدرلين»

- شعراء «الرؤى» مثل «نيرفال»، «هوجو»، «لوترياموں» و«رامبو».

لقد أخذ «بروتون» كلمة «سوريالية» عن «أبولينار» في قوله التالي: «عندما أراد الإنسان أن يحاكي السير على الرجلين، اخترع العجله التي لا تشبه الساق. فمارس «سوريالية» دون أن يدرى»

وتشكلت بعض القيم المشتركة بين السورياليين رغم اختلاف الشخصيات وفروع الفن والمعرفة:

- كره الاستقرار الفكري في جميع أشكاله والنزعة إلى الفوضى وغير المعتاد وتشجيع العلاقات غير المتوقعة .

- عبادة «الصدفة الموضوعية»: فبإمكان أيه علامة أن تأخذ معنى ما (رقم، لقاء، صورة، إلخ) فتحول طريق الحياة.

- الاهتمام بتجارب الحرية والطوبائية السياسية وإرادة خلق أساطير جديدة لإيقاظ الاعتقادات الجديدة في المجتمعات الجديدة.

- اختراق جميع أشكال «التابو» والحرية الجنسية إلى أقصى الحدود حتى تمجيد الانحراف والشذوذ.

- الارتداد نحو الفنون البدائية، فنون الإنسان البدائي «المتوحش»، والحضارات القبائلية والأطفال والمجانين بفضل الحركات الآلية.

- السخرية، أي ضرورة إظهار عبثية العالم «المتحضر»، وبالأخص عبر السخرية السوداء كشكل مخترق للآداب المتفق عليها.

- تبنى شعار «صدام البرجوازى» (choquer le bourgeois) على جميع مستويات السلوك والفن والفكر.

كان «أندريه بروتون» شديد الجاذبية والذكاء والموهبة. استطاع أن يجمع حوله ألمع شعراء وفنانى زمنه. كان أيضا سريع الغضب والإعلان بالخصام. فيتقارب مع «تريستان تزارا» عند وصوله إلى باريس في ١٩٢٠ وتستقبله بحفاوة مجموعة **أدب** (littéráture)، أول مجلة أنشأها «بروتون» في السنة نفسها مع «أراجون»» و«فيليب سوبو». ثم يخاصم «تزارا» في ١٩٢٢ ثم ينضم «بروتون» إلى «الحزب الشيوعي الفرنسي» لينفصل عنه ويقترب من «تروتسكي» في ١٩٣٠، بينما يبتعد بعض الشعراء مثل «بول إلوار» و«لويس أراجون» عن الحركة السوريالية فينضم «أراجون» إلى «الحزب الشيوعي الفرنسي. فيخاصمه «بروتون» نهائيا في ١٩٣٢. أما «تزارا»، فابتعد عن «السورياليين» في ١٩٣٥ ليدخل «جمعية الكتاب والفنانين الثوريين» التي كان يشرف عليها «أراجون» و«إليا إهرنبورج» ثم

يشترك في كفاح الكتاب الأسبان ضد الفاشية، وتحت الاحتلال الألماني ينضم إلى المقاومة السرية، ثم ينخرط في «الحزب الشيوعي الفرنسي» بعد الحرب العالمية الثانية، محتفظا بحرية رأيه وانتقاده. وهذا الوجه الثورى للمثقفين الفرنسيين بين الحربين وفي المقاومة ضد الألمان من أهم ملامحهم وأكثرها شرفاً. سوف نرى فيما بعد كيف خرج أيضا من تأثيرى السوريالية والالتزام أعظم شعراء فرنسا: «أراجون»، «بول إلوار»، «روبير دستوس» وغيرهم.

يعرف «أندريه بروتون» كمنظِّر للسوريالية وكاتب **بيان السوريالية** (١٩٢٤ و ١٩٢٩)، حيث حدد المصطلح وحقله المعرفي والإبداعي. فالسوريالية هي «آلية نفسية خالصة لمحاولة التعبير عن الحركة الحقيقية للفكر، بالكلام أو الكتابة أو أية طريقة أخرى. إملاء الفكر في غياب أية رقابة يفرضها العقل، خارج أي هم جمالى أو معرفي» تفترض إذن «السوريالية» أن هناك حقيقة لها وراء الواقع تكتشف عن طريق بعض التداعيات المهملة سابقا ولا تتجلى إلا من خلال الحلم وتهويم الفكر، بعيدا عن التفكير المنطقي والعقلاني، فتظهر عبر الخيال واللاوعى حقيقة البشر والأشياء».

فتحت هذه النظريات، أيا كان الموقف منها، آفاقا عظيمة للإبداع. فسمحت بتجديد الشعر مع اللعب اللانهائي للاستعارة، بعيدا عن طرق الاستعارة العاقلة في نظام أرسطو والبلاغة الأرسطية كما جددت الفن السردي، رغم إدانة **بيان السورياليه** لنوع الرواية. فقد شهدت العشرينيات تجديدا في السرد القصصي عبر انطلاق نوع «القصة الشعرية» التي جسدت تحطيم مفهوم النوع الأدبي بحدوده الصارمة. فكتب «أراجون» **آنيسيه** (١٩٢١) **وفلاح باريس** (١٩٢٦)، كما كتب «روبير دستوس» **الحرية أو الحب**. أما

«أندريه بروتون» نفسه فكتب قصته الشعرية المعروفة **نادجه** في١٩٢٨.

تنطلق هذه القصة الغريبة من مغامرة معاشة: قصة حب أو سحر للراوى مع شابة تعرَّف عليها في الشارع (أهمية «اللقاء»)، واستطاعت أن تقوده لفترة، أن تقود خطواته خارج العالم المعتاد. قصه لسيرة حياة ولحلم معا، قصة دائرية لجولة باريسية، تستبدل فيها الصور الفوتوغرافية بالوصف الأدبى، قصيدة مدينة. أخرجت «نادجه» بتنبؤاتها بروتون عن طريق المنطق اليومي وحررته من السؤال عن هويته. ثم دفعت بصحتها العقلية ثمن المغامرة، إذ انتهت بها في الملجأ. ويبدو أن الشاعر قد احتفظ بعد ذلك بتأنيب الضمير لأنه ساهم في تفجير الخلل النفسى عند الفتاة. وتظهر في هذه القصة السمات الأساسية للجماليات السوريالية: الخلط بين الحلم والحياة، صور أسطورية أو رمزية، أهمية «اللقاء» والعلاقة الشبقية مع امرأة خارجة عن السلوك البوجوازي المقنن، شاعرية المدينة الحديثة والرحلة المجنونة في شوارعها وميادينها بلا هدف، تقنيات «الكولاج»، من صور فوتوغرافية إلى إشارات أدبية لبعض الشعراء: «بودلير»، «إلوار»، «دستوس».

وكان من أعز أصدقاء «أندريه بروتون» في فتره نشأة وازدهار السوريالية الشاعر «**لويس أراجون**». أنشأ معه مجلة **أدب**، كما رأينا، وكتب مثله روايات سوريالية تقوم على الرحلة في المدينة (**فلاح باريس**) وقال عنه «أندريه بروتون» أنه كان من أعظم من كان «يرى» غير المتوقع وما وراءِ الأشياء في المشاهد المختلفة للشارع وللحياة. وعاش «أراجون» مع «بروتون» رفض الكتابة السائدة والمجتمع البرجوازي، أو حسب عبارة «بروتون»: «قال «ماركس»، تغيير العالم،، وقال «رامبو»، تغيير الحياة: بالنسبة لنا، هذان

الشعاران شعار واحد»[١٤]. وكما يصرح «أراجون» بذلك في **لم أتعلم الكتابة أبدا أو البدايات** (les Incipit١٩٦٩)، فإنه «تعلم الكتابة» مع أصدقائه السورياليين. فعرف معهم معجزة الكلمة ولعب الاستعارة غير المتوقعة والانقلاب في نحو الجملة وتركيب النظم. وإذا كنا نقسم حياة «أراجون» الأدبية إلى ثلاث مراحل:

١) المرحلة السوريالية (١٩٢٠- ١٩٢٨)

٢) مرحلة العالم الواقعي وشعر المقاومة (١٩٢٩ - ١٩٦٠)

٣) مرحلة الرواية في مواجهة الذات (١٩٦٠ - ١٩٨٢)

إلا أننا نجد سمات مشتركة لكتابته في جميع هذه المراحل مثل:

- أهمية المرأة والحب من المغامرات «السوريالية» إلى الحب الأبدي «لإلسا» كوجه دائم للمرأة وللوطن وللانتماء، وجه حقيقى ومجازى: فعيون «إلسا» كانت بالفعل هذه العيون الجميلة التي وصفتها أشعار «أراجون»، لكنها أيضاً مرايا المستقبل والأمل والوطن.

- حضور التاريخ في الأشكال المختلفة لرفض المجتمع والانتماء إلى الوطن وتغريب الواقع، سواء في مجاز ساخر أو في صيغة البطولة، مع الإبراز المستمر لجدل القوة والضعف في الإنسان.

- إلحاح المدينة -العاصمة، باريس الساخرة، المذهلة وضياعها في حزن الليالى ويأس الوحدة وسيطرة المجتمع الرأسمالى على مصائر البشر.

- وجود الصورة والاستعارة في الكتابة الشعرية والنثرية في آن.

- تحطيم الحدود بين الأنواع الأدبية، إذ إن روايات «أراجون» تبنى على إيقاع شعري، كما أن قصائده تشتمل دائما قصة ما وآليات سردية.

- وجود الجدل العميق في الشكل والمضمون وتداخلهما الأليف «فأراجون» الذي قال إننا «نعيش زمن الرجال المزدوجين» ورأي هذا الازدواج في الزمن الحديث بوعى مذهل -وربما بدءا من ازدواجيته الخاصة- كان يكتشف دائما في البشر وفي الأشياء الوجه والوجه الآخر كأن في نسيج الحياة وفي نسيج الكتابة الأدبية جدلاً أساسياً بين الأضواء.

ففي حياة «أراجون» التباس في الهوية منذ البداية. كان ابناً غير شرعى لأم غير متزوجة وأثر هذا الوضع الاجتماعي عليه مدي حياته كما عبر عن ذلك من خلال رواياته. ثم عانى الانفصام بين الفوضوية والالتزام، وهذا الشاعر الموهوب ورجل الحزب وبين تدميره لصورة ذاته في رواياته الأخيرة وحبه للسلطة ولبعض النجومية. وقد انتُقِد «أراجون» كثيراً لهذا الوجه «المظهرى» لتحولاته من الانشقاق عن السوريالية ثم الدفاع المميت عن سياسة الحزب الشيوعي ثم تحولاته بعد نقد الستالينية في الاتحاد السوفيتي. أثار الرجل الإعجاب الشديد بجماله وجاذبية حديثه وذكائه الحاد وثقافته الواسعة، العريقة، كما واجه العداوة والرفض ربما لعظمته القامعة وربما أيضا لشيء من الزيف في حبه للشهرة.

ويبقى مع ذلك هذا العمل العظيم والآفاق التي فتحها «أراجون» للأدب. في فترة انحسار الأدب في أوساط المثقفين الطليعيين، استطاع «أراجون» أن يصل إلى الشعب بشعره المقاوم الذي كان يذاع من الإذاعة الحرة في لندن والذي كان يوزع في المنشورات السرية.

استطاع أن يوظف خبرة السوريالية في تجديد الاستعارة واللعب اللانهائى بالألفاظ في مجمل إنتاجه الأدبى وحتى في روايات «العالم الواقعى» التي اتُهمت بتقليدية الشكل. ففي رواية **أورليان** استطاع أن يكتب في أكثر من ست مائة صفحة قصة حب لم يحدث بين بطل ضائع بعد الحرب العالمية الأولى، لاهوية له ولا معنى ثابت لحياته، وبين امرأة من البرجوازية المتوسطة، متزوجة، أتت إلى باريس لقضاء عطلة عند أقاربها، أصدقاء «أورليان»، هذا البطل -الضد. فالمضمون الاجتماعى والرأسمالي للقصة لايظهر إلا من خلال آثاره في الشخصيات وسيطرة المال وفقدان المعنى والانتماء. والرواية قصيدة طويلة مليئة بالمجاز والجدل بين الحدث واللاحدث، بين عبثية الحياة وقسوة التاريخ، بين الوجود الأبدي والملح للحب بين الرجل والمرأة واستحالة حدوثه.

وفي رواياته الأخيرة سوف يوظف «أراجون» بشكل كامل هذا الوعى بالازدواج. ففي رواية **اغتيال الثور** (la mise ámort١٩٦٥) قصة رجل فقد ظله وانضم إلى رجلين: «ألبير» و«أنطوان». وقيل إن الرواية تحكى في الحقيقة انفصام «أراجون» نفسه. بين الرجل الخاص والرجل العام، أحدهما يعيش دائماً على حساب الآخر. ويقتله («اغتيال الثور»). الرواية هي أيضاً تأمل «أراجون» في شيخوخته وهو مازال «يشعر أن الشاب الذي كانه يسكنه». الرجلان (الواحد!) يحبان «فوچير» البطلة ويشعر كل منهما بالغيرة من الآخر ظانا أنه استطاع أن يصل إلى «فوچير» الحقيقية. أما **بلانش أو النسيان** (١٩٦٧) فتقص علاقة حب في نهاياتها. يحاول البطل، «چيفييه»، عالم اللغويات، أن يفهم أسباب انفصاله عن «بلانش» التي تركته ولذلك يكتب حياتهما، روايتهما. لكنه نسى الكثير. فيلجأ إلى حيلة: شابة في سن الرابعة والعشرين من عمرها «مارى - نوار»، يرجع إليها دور

كتابة الرواية فمن خلال قصها، يصل «چيفييه» إلى معرفة عميقة، قاسية، عن حقيقة العلاقة. لكن «چيفييه» يقاوم قصة «ماري – نوار» مفضلا أسطورته الخاصة، يتمرد على «ماري -نوار» ويختار وهمه والأكاذيب التي بنى عليها حياته ثم تأتي «بلانش» وتؤكد أقوال «ماري – نوار». رواية الحب والحقيقة، رواية البحث عن الحقيقة عبر الحيلة الروائية، **بلانش أو النسيان** هي أيضاً قصيدة عظيمة من أجمل ماكتب «أراجون».

هل تخالف هذه الرؤية الأخيرة الرؤية المنتشرة «لأراجون» كاتب ومنشد «إلسا» و«الحب الأبدي»؟ إذا تعمقنا النظر في قصائد «إلسا» والوطن، سوف نجد أن هناك دائماً هذا الجدل بين القوة والضعف، الذي يظهر بوضوح في قصيدة: **لايوجد حب سعيد**، التي تتضافر فيها العظمة والهذيان في حب المرأة وحب الوطن والتي تفتتح بالفقرة التالية:

لايكتسب شيء نهائي للإنسان
لاقوته ولا ضعفه ولاقلبه
وعندما يعتقد أنه يفتح ذراعيه فظله ظل صليب
وعندما يعتقد أنه يحضن سعادته يفتتها
حياته طلاق غريب وأليم
لايوجد حب سعيد.

أما مجنون إلسا، التي تهمنا بشكل خاص، إذ إنها تحاكي سقوط غرناطة محاكاة أسطورية، «مجنون إلسا» هو «مجنون ليلى» وسقوط غرناطة هي سقوط باريس، فهي ملحمة عظيمة بين الشعر والنثر الشعرى والقصيدة النثرية للوطن المهزوم ولآخر ملك عربي لغرناطة، «ابن عبد الله»، الذي سقط في دمار وطنه وأحلامه. ويقرر «أراجون»

أن يتغنى بهزيمة غرناطة، ليس من منطلق المنتصر الغربي، بل عبر صوت «بوعبدل» -الاسم الأسباني لابن عبد الله- ويأسه اللانهائي. وفي هذا العمل العظيم مزج «أراجون» بين القراءة المتعمقة للتاريخ العربي والمعرفة لبعض شروط النظم العربي ومواضيع وأبطال الشعر العربي كي يكتب عبر خيال أسطوري هزيمة الوطن وانكسار الإنسان.

وقد ترك «أراجون» آثارا واسعة، وعميقة في شعر زمنه، في فرنسا وخارجها. وقد تأثر به الكثير من الشعراء العرب من عبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور حتى فؤاد حداد.

مع «**بول إلوار**» (١٨٩٥ - ١٩٥٢) نجد نوعاً مختلفاً من شعراء السوريالية الأولى. سرعان ما تخطاها بغنائيته الخاصة والفياضة، ببساطة شعره أيضاً ولغته النقية، الصافية إلى أبعد الحدود. ابن لأسرة عمالية من ضواحى باريس الصناعية، بدأ حياته مريضاً بالسل وتعرف على زوجته الأولى «چالا» في تجارب السوريالية الأولى، ثم تركته لتعيش مع الفنان التشكيلي الأسبانى، المقيم في باريس: «سلفادور دالى». واستمر «إلوار» يكتب لها الخطابات حتى آخر حياته، رغم أنه أحب ثم تزوج «نوش»، التي ماتت بعد ذلك، ثم «دومينيك»، زوجة وصديقة الالتزام. وكانت حياة «إلوار» بالفعل ممتلئة بمعاني الحب والحرية، وأضاء الحب أجمل أبياته، مثل هذه القصيدة المشهورة، من ديوان: **عاصمة الحب** (١٩٢٣)، الذي تغنى فيه بحبه الأول، «چالا»:

العاشقة
واقفة على جفوني
شعرها في شعري
شكلها شكل يديّ

لونها لون عينيّ
تذوب في ظلي
مثل حجرة في السماء
عيونها مفتوحة دائماً
ولا تتركني أنام
أحلامها في الضوء الساطع
تجعل الشموس تتبخر
تجعلني أضحك وأبكي وأضحك
وأتحدث دون أن يكون لدي شيء أقوله

بعد أزمة عميقة بسبب هجر «چالا»، تعرف «إلوار» على «نوش» وكانت له الكائن القريب المضيء بالفعل ثم انفصل عن «السريالية» في ١٩٣٥، وقاوم مع «بيكاسو» صعود الفاشية، ثم دافع عن قضية الاشتراكيين الأسبان، ثم انخرط مع «أراجون» وغيره في مقاومة الألمان، في الحرب العالمية الثانية.

عن الحرب الأهلية الأسبانية كتب قصيدته: **انتصار چيرنيكا** (١٩٣٨) وعن المقاومة كتب قصيدته المشهورة الأخرى **الحرية** (١٩٤٢). مثل «أراجون»، كتب «إلوار» في هذه الفترة شعر المقاومة الذي كان يلقى «بالباراشوت» على المقاومين والذي كان يقرأه ويحفظه الآلاف من المقاومين. وانضم إلى «اللجنة القومية للكتاب» مع «أراجون» أيضا في ١٩٤٣. وفي ١٩٤٤ بعد التحرير، استطاع أن ينشر ديوانه: **في الموعد الألماني.**

في١٩٤٦ ماتت نوش، وكانت فترة ألم عظيم وإغراء بالانتحار، فترة قصائد حزينة:

٢٨ نوفمبر ١٩٤٦

لن نصبح شيوخاً معاً
هاهو اليوم
الزائد: فاض الزمن
حبي الخفيف إلى هذا الحد يأخذ ثقل العذاب

وكانت أبياته تصف «نوش» دائماً مثل النسمة الخفيفة، امرأة- طفلة، شابة، أيامه المرحة. ثم تجاوز ألمه الخاص ليعيش المعاناة العامة - «من أفق الإنسان إلى أفق الجميع»- وكتب القصائد السياسية في ١٩٤٨ - وفي ١٩٤٩ تعرف على «دومينيك» في «المؤتمر العالمي للسلام» وتزوجها. كانت زميلة نضال سياسي، لكنها أيضا ألهمته قصائد تعتبر من أجمل قصائد حب النضوج مثل **الفينيكس** (١٩٥١). وفي١٩٥٢ مات «إلوار» في حضن «دومينيك» مصاباً بذبحة صدرية.

كما امتلأت حياته بالحب، كان الحب أيضاً شرط بناء القصيدة ووحدتها ففي شعر «بول إلوار» لاتفترق الأخلاقيات والجماليات امتزجت عند الشاعر ثلاث سمات: الحب، والشعر وتغيير الحياة: «جاء الزمن حيث يقع على جميع الشعراء حق وواجب الإعلان أنهم منخرطون بعمق في حياة الرجال الآخرين، في الحياة المشتركة». أراد في إبداعه الشعرى تجاوز الحب الخاص إلى الحب العام، ورفض اللعب بلا معنى. فالشعر قوة تقدم سلاحاً من أجل حياة أفضل. في غياب الحب تقع الحياة في الفوضى واللانظام. الحب يسمح بإعادة تنظيم العالم والخروج من العدم:

«يرتبط العالم كله بعينيك الصافيتين
ساكنة عالماً حيث بدونك ليس لي شيء»

الحب يخلق الديمومة ويسمح بمقاومة هروب الزمن وشبح الموت.

والرجل والمرأة معا يستطيعان رفض الحرب وفظاعتها:

للنساء وللأطفال نفس الكنز
من الأوراق الخضراء في الربيع واللبن الصافي
والديمومة في عيونهم الصافية
والمستقبل يصنع بأيدي الرجال والنساء:
لاشيء يدمر.. كل شيء أنقذ نحن نريده
نحن المستقبل ..نحن الوعد
هاهو الغد الذي يسود الأرض اليوم
نقسم بعطاء أيدينا الممتدة

أن كل شيء انتهي.. أن كل شيء سوف يبدأ

ولن يشبه شيء ما كان من قبل

رجع «إلوار» إلى موسيقية شعر «فرلين» وحميمية الأغنية لكن بازدياد الوعي بعمق العالم وبإمكانيات الشعر من موسيقى وصور ومجاز، رفض الصوت المعزول والصورة الفردية. كان يؤمن بوحدة القصيدة والتكرار في الاستعارة المنسوجة لنفس المجاز كما في رائعته: الحرية، التي تتسلل فيها الصور المتعددة حتى المعنى الأخير الذي تردده القصيدة عشرين مرة في آخر كل مقطع دون أن نعرف ما هو: «أكتب اسمك»، ويأتي في المقطع الأخير:

وبمقدرة كلمة
أبدأ حياتي من جديد
قد ولدت لأعرفك
لأسميك:
حرية.

وفي هذا التكرار المعجمي والصوتي والدلالي يكمن أساس موسيقية «بول إلوار» وصوته الفريد والمتميز في الشعر الفرنسي.

في حدود هذه الصفحات، من الصعب أن نتعمق في ثراء الشعر الفرنسي الذي ولد مع السوريالية ثم انفصل عنها في طرق مختلفة: «روبير دسنوس» (١٩٠٠ - ١٩٤٥) الذي كان «بروتون» نفسه يندهش أمام مقدرته الفذة في ممارسة «التنويم المغناطيسي» وغزارته في توليد الكلام عن الكلام، ثم انفجرت غنائيته بعد موت عشيقته الأولى، كما في قصيدته المشهورة: **حلمت بك إلى درجة...** (١٩٣٠):

«حلمت بك، مشيت معك، تحدثت معك، ضاجعت شبحك إلى درجة أنه لايبقى لي.. ربما، ومع ذلك، إلا أن أكون شبحاً في وسط الأشباح.. ظل وأكثر مائة مرة من هذا الظل الذي يتجول مرحاً على ساعة حياتك الشمسية.

ثم «رونيه كريفيل»، «فيليب سوبو»، «بنيامين بيريه»، «رونيه دومال»، «أنطونان آرتو»، وغيرهم. كتبوا الشعر والمقال السوريالي والرواية الشعرية. عرف بعضهم التجارب المغنطيسية -كتب «فيليب سوبو» مع «بروتون» **الحقول المغنطيسية**- والهلوسة وأيضاً الانتحار: فقد انتحر «رينيه كريفيل» حيث تأثر بشدة بالمعارك الجادة التي قسمت بين الكتاب والفنانين، «السورياليين» منهم والذين اختاروا الالتزام، في «المؤتمر العالمي للكتاب» من أجل الدفاع عن الثقافة في١٩٣٥.

وأخيراً اختفت الأصوات الصارخة والمعارك العاصفة «للسوريالية» وراء ضجيج المدافع والطائرات الحربية في الحرب

الأهلية في أسبانيا، التي جذبت الكثير من المثقفين الفرنسيين إلى الدفاع عن أحد طرفيها، وغالباً الطرف الاشتراكي، ثم انتهت تماماً في أهوال الحرب العالمية الثانية. وتركت «السوريالية» مع ذلك لفرنسا وللعالم تجربة كتابتها «عبر النوعية»، كما نقول اليوم، وخبرتها الفريدة في تعميق المعرفة بمقدرة الكلمة وأغوار النفس البشرية. قد تأثر بها أهم شعراء المقاومة: «أراجون» و«إلوار»، كما رأينا، وأيضاً الكثير من الكتاب الذين استخدموا بعد ذلك الكتابة في طرق جديدة غير مألوفة ثرية، مثل «ريمون كونو»، «متشيل ليريس»، «بوريس فيان»، «چورچ بيريك» وغيرهم.

(٣) الزمان والمكان الآخر:

تجربة «الرواية الجديدة»

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وتصفية الكثير من الحسابات -ومن أبرزها إعدام الكاتب المتعاون مع النازية، «روبير برازياك» (١٩٠٩ - ١٩٤٥)، وانتحار «دريو دي لاروشيل» (١٨٩٣ - ١٩٤٥)، المدافع أيضاً عن الأفكار النازية -كانت توجد في الأدب الفرنسي، وخاصة في الرواية، بعض المظاهر للاستمرارية أخفاها ضجيج «الرواية الجديدة» بكتابها والنقاد الذين دافعوا عنها ونجاحها الإعلامي في الشارع الثقافي الباريسي.

فمن ناحية «أدباء المقاومة» تستمر الكثير من الكتابات «الملتزمة» الجيدة مثل كتابة «فيركور»، الذي ترجم وحيد النقاش روايته الجميلة: **صمت البحر** (١٩٤٢)، واستمر بعد ذلك في طريق كتابة الإنسان والأخوة والتضامن، وروايات «**إلسا تريوليه**»

(١٨٩٦ - ١٩٧٠) زوجة ورفيقة حياة أراجون التي كتبت الكثير من الأعمال القصصية «الملتزمة» والشاعرية، «**روجيه فايان**» (١٩٠٧ - ١٩٦٥) الذي ترك شهادته للمقاومة في مقالاته الصحفية وروأياته، «**وبير ميرل**» (المولود في ١٩٠٨) الذي كتب عن الحرب (**ويك إند في زويدكوت**، ١٩٤٩) ليتحول بعد ذلك نحو كتابة رواية الأمثولة التي يختلط فيها الحنين والسخرية في صورة حية لتغريب الحياة الحديثة المعادية لنقاء العواطف والمشاعر الأصيلة: الجزيرة (١٩٦٢) **وحيوان ذو عقل** (١٩٦٧).

وتستمر أيضاً كتابة أكثر «كلاسيكية» مثل كتابة «**مارجريت يورسنار**» (١٩٠٣ - ١٩٨٧) التي قدمت نموذجاً جميلاً للرواية التاريخية في **مذكرات هدريان** (١٩٥١)، و«**جان جيونو**» (١٩٨٥ - ١٩٧٠) وهو من آخر «روائيى الأرض» في الرواية الفرنسية، بشكلها التقليدي الذي يتغنى بغنائية الأرض والطبيعة وتوحد الإنسان بالكون. وتبقى هذه التجارب المهمة في الذاكرة الأدبية الفرنسية، وربما سوف يسترد المستقبل النقدي أهمية هذه الأعمال المصنفة تحت عنوان: «القيم والأفكار المتينة لما بعد الحرب العالمية الثانية».

تبدو بدايات الخمسينيات، حسب عنوان كتاب شهير «لنتالي ساروت»، «كعصر شك» فتشوب كل أشكال التعبير الفني (المسرح، السينما، الرواية) تساؤلات أساسية، يصنِّفها البعض تحت تسمية «الأزمة» ويعتبرها البعض الآخر بداية لتجديد مهم لأشكال الفن والأدب، تحت تأثير كتاب ومثقفين وموهوبين. وسرعان ما ظهرت تسمية «الرواية الجديدة»، رغم أن هناك، حسب رأي هؤلاء «الكتاب الجدد» أنفسهم، كتابات مختلفة تميز كلاً منهم. لكن تستطيع بعض الملامح أن تظهر النقاط المشتركة، على الأقل حول مناطق الرفض

المشترك الذي يجمعهم.

من ناحية المؤسسة أولا. تخصصت دار نشر «مينويه» في طبع أعمالهم، مما فهم كموقع أدبي هامشي بالنسبة للمعيار الذي كانت تقدمة طبعات «چاليمار». ثم سرعان ما ظهرت كتابات نظرية ونقدية تشرح وتوضح وتمجد وسائل وتقنيات لم يتقبلها القارئ في البداية. لعب هذا الدور الكتاب أنفسهم مثل «ألان روب جرييه» و«نتالي ساروت» و«ميشيل بوتور» أو نقاد مثل «رولان بارت» و«لوسيان جولدمان».

ثم فيما يخص التأثيرات، يقدم أنصار وكتاب «الرواية الجديدة» أنفسهم في وضع القطيعة مع ما سبقهم من أدب «تقليدي» ومع ذلك فهناك تأثيرات، يصرحون بها أحياناً مثل تأثير «فلوبير»، «كافكا»، «أندريه جيد» في «**المزيفون**». بيد أن تجديدهم الحقيقي جاء في تركيزهم على قضايا الشكل الأدبي في مقابل كتّاب ماحول الحرب العالمية الثانية الذين كانوا يهتمون بالأفكار والقيم: سواء كانت أفكار الوجودية والعبث أو قيم الالتزام والانخراط في المعارك الاجتماعية.

وأخيراً هناك بعض الإعلانات النظرية التي جمعتها «نتالي ساروت» في **عصر الشك** (١٩٤٧) و«ألان روب -جرييه» في **من أجل رواية جديدة** (١٩٥٥) و«ميشيل بوتور» في **مقالات في الرواية** (١٩٥٥)، تعطي الأفكار الأساسية التي آمن بها «مجددو» الرواية في مقابل ما سموه «بالرواية التقليدية»، نستطيع أن نلخصها كالآتي:

- «الرواية التقليدية»، «شكلية»، أي أنها تكتفي بإعادة إنتاج الأشكال الأدبية التقليدية. وهذه لايمكن أن تكون مجددة، إذ إنها

كانت جديدة في زمنها، ولا تتفق اليوم مع الواقع الجديد وتعتمه. فالشكليون هم الذين يصرون على الكتابة «البلزاكية» و«الزولية» (كتابة «زولا»). أما «الرواية الجديدة» فهي «واقعية» لأنها تحاول أن تجد الأشكال المعبرة عن واقع اليوم. فلا يصح أن تتهم «الرواية الجديدة» بالشكلية لأنها تقوم بأبحاث شكلية: فهذه هي الطريقة الوحيدة للواقعية الأصيلة.

«الرواية التقليدية» محافظة لأنها تحتفظ بالقارئ في سهولة التعود. أما «الرواية الجديدة» فتثق بالمستقبل. فينبغي أن تتطور الرواية وسوف تُتخطى أيضاً «الرواية الجديدة» وهذه الرواية تحاور ذكاء القارئ وتشركه في البحث: هي إذن «محرِّرة».

– «الرواية التقليدية» تستعمل الرواية كوسيلة للتعبير عن معتقدات وأفكار وقيم تتفق مع رؤية مسبقة للعالم. أما الرواية الجديدة فترفض أن تكون الكتابة وسيلة للدفاع عن أفكار حتى لو كانت هذه الأفكار تقدمية. فالعمل يحمل غايته في نفسه وليس في التزامه، وهذا لايمنع أن يكون الكاتب نفسه ملتزماً.

– «الرواية التقليدية» تصور شخصيات ذات هيئة الوجود الواقعي. فيعطيها الروائي أسماء، وانتماء طبقياً أو أسرياً، أخلاقاً، مشروعاً مرتبطاً بفردية أصبحت اليوم لازمنية. يتقمص الروائي ذات إله خالق لشخصيات. أما «الرواية الجديدة» فتستلهم «كافكا»، «فوكنر» «بيكيت»، فلا تخلق الشخصيات النموذجية. فهنا تأخذ جميع الوسائل شرعيتها: تسمية الشخصية بحرف، تسمية الكثير من الشخصيات بنفس الاسم، رفض الراوي العالم بكل شيء من أجل الغوص في فوضى ضمير يعبر عن نفسه بضمير الذات، محرراً تداعيات الأفكار من أجل التعبير عن تركيب الحياة النفسية الحقيقية.

- «الرواية التقليدية» تقوم على حبكة وتحكي حكاية، محاولة أن تخلق نظاماً منطقياً للعالم. أما «الرواية الجديدة» فترفض البناء التقليدي للقصة، ترفض التسلسل التعاقبي للزمن، واضعة على نفس المستوى معاش الواقع الحاضر وإعادة معايشة الواقع في الخيال. وهذا التفكيك للبناء يفرض على الرواية البحث عن مبادئ منظمة جديدة تقرب بين الرواية والشعر (تكرار بعض المفردات، تنويعات على حادث ملح، بناءات نصية مركبة) وتقوم على البنى المفتوحة (غياب الاكتمال، سقطات النص، إلخ) وكثيراً ما تقص «الروايات الجديدة» مغامرات واستجوابات شبه بوليسية، ترد النص إلى مساءلته عن نفسه.

وتقوم «الرواية الجديدة» على علاقة جديدة، غير مألوفة بين الروائي والقارئ، إذ إن القارئ يشترك مع الروائي في البحث عن المعنى. يريد الروائي أن يقلق القارئ، ألا يقدم إليه وصفات جاهزة ومكتملة، أن يجعله يبدع الرواية معه ويبتكر أسلوباً جديداً لحياته نفسها.

هل تابعت «الرواية الجديدة» هذه القائمة من الإشارات؟

أول ملحوظة تفرض نفسها أنها امتلأت بالأشياء التي حلت مكان الشخصيات. تقليدياً كان وصف المكان يخضع للسرد، بعد أن كان المكان لمجرد الزينة في الأعمال الكلاسيكية. هنا يحتل المكان فضاء الرواية. وهذا الوصف لايقوم على الربط الكنائي بين الأشياء والمعاني بل يقوم بنفسه فيما سمى «بالتشيؤ» في الرواية الجديدة، الذي فسره «لوسيان جولدمان» على أنه التعبير الفني عن تحول الرأسمالية الليبرالية إلى مجتمع الاحتكارات الذي لم يعد السوق فيه يخضع لوعي الفرد المنظم للمجتمع. فنشهد تشيؤا عاماً يتسع للسلع والقيم

والأشخاص. تكون «الرواية الجديدة» إذن التعبير عن أزمة الفرد في مجتمع ما بعد الحرب العالمية الأولى.

وروايات «**آلان روب جرييه**» (المولود في ١٩٢٢) أهم مثل لهذا التشيؤ. فيرفض «روب جرييه» تماماً أي تضامن مع «القلب الرومانسي» للأشياء أو مع «غثيان» «سارتر»، أو عبثية «كامو» فالشيء هو مجرد وجود مرئي، لاأكثر ولا أقل. فسوى وصف مقهي، أو بيت في أفريقيا المستوطنة، أو شريحة طماطم، يدعى «روب جرييه» الحياد التام.

وقد نوقشت إمكانية هذا الحياد. وأثبت أهم نقاد «ألان روب -جرييه» أنها لم تتحقق ولا يمكن أن تتحقق. فوجد «بروس موريسات»، الناقد الأمريكي، كيف لايخفي حياد وصف الراوى خلق مناخ القلق والتردد في رواية **الممحاوات** (١٩٥٣)، كما أظهر «چاك لينهارد» أن وراء «موضوعية» رواية **الغيرة** (١٩٥٧) رؤية أيديولوچية سياسية للعالم الأفريقي، متأثرة بحضور فرنسا الاستيطانى في أفريقيا السوداء.

مع «**ميشيل بوتور**» (مولود ١٩٢٦)، تختلف وظيفة المكان والزمان والحبكة والشخصية. فعلى عكس الكثير من الروايات الجديدة نستطيع أن نلحظ «الحكاية» التي تقصها رواية **التحول** (١٩٥٧). فالشخصية الأساسية هي «ليون دلمون» مدير شركة إيطالية للآلات الكاتبة في باريس. يعيش بين باريس (مع زوجته الفرنسية) وروما، حيث تسكن امرأة يحبها وقد قرر أن يتزوجها. وفي القطار الذي ينقله إلى روما يكتشف لاجدوى هذا المشروع، إذ ستتحول «سيسل» العشيقة، إلى زوجة، فيتكرر ملل الحياة الزوجية! فهناك تحليل نفسي للبطل ووصف للأماكن وللشخصيات الأخرى. ولكن هذه «الحبكة»

ليست رحلة روائية بالمعنى المعتاد، إذ إن البطل ينتقل ليرجع إلى نقطة انطلاقه وتدور الرواية كلها حول تأملات البطل ومن داخل رؤيته. فيرى مشاهد مختلفة من روما أو باريس ومن رحلات أخرى مع زوجته وعشيقته، وتمر الحياة عبر التداعيات المختلفة لخياله كشريط سينمائي. وعلامة أخرى على «جدة» الرواية نجدها في استعمال ضمير المخاطب الذي يستعمله الراوي، حيث يبدو أنه يوجه الكلمة إلى القارئ (أو إلى نفسه؟) قائماً بعملية تحطيم لحقيقة الأشياء وموضوعيتها المفترضة. فيدخل الراوى القارئ في تردده القاتل، مثيرا بكلامه المستمر أسئلة ملحة بلا جواب حاسم.

ثم انتقل «ميشيل بوتور» إلى نمط آخر من الكتابة، مسترداً تقنيات فرضت نفسها مع بدايات القرن وازدهرت مع «السوريالية: أي إدخال الفنون المختلفة للرسم و«الكولاج»، والتنويعات في الطباعة والتقطيع في نصوصه السابقة أو نصوص الكتاب الآخرين.

و«ميشل بوتور» هو اليوم من أهم كتَّاب الرواية والمدافعين عن تحطيم الحدود بين الأنواع الأدبية -قال: «لايوجد اليوم أنواع أدبية ؛ ما نصنعه اليوم هو الأدب، أو الكتابة، ولم يعد مفيداً، أو شرعياً، أن نميز نمطاً أو أخر في داخل هذا النشاط الذي يحتوى جميع الأنواع القديمة»(١٥) وتحدث أيضاً «بوتور» عن اختلاف الكتابة حسب السياق المؤسسي:

«فيما يخصني، فأنا واع تماماً باختلاف الأنواع في إنتاجى. لا أكتب دائماً بنفس الطريقة، بل حسب الاستخدام ووسيلة النشر. يختلف موقعي أمام الصفحة البيضاء أن أكتب رواية، أو مقالاً لصحيفة، أو دراسة سوف تنشر في هذه المجلة، فضلاً عن مجلة أخرى. لا أكتب أيضاً بنفس الطريقة نصا مصاحباً لرسوم هذا الفنان أو فنان

آخر في نشر متميز. لا تختلف فقط النتيجة، بل يختلف أيضاً الموقع، الزاوية، النظام. وهكذا تتضمن كل مشاركة تكوين نوع ما »[١٦].

مع «**كلود سيمون**» (مولود في ١٩١٣) يصل تفكيك النص التقليدي إلى أقصى درجاته. **في طريق الفلاندرز** (١٩٦٠ La route des Flandres)، أشهر رواياته، لايوجد أي تقطيع في فصول أو فقرات، بل، هناك جملة طويلة، تدور حول نفسها دون أن نعلم من هو الراوى أو المتحدث، فتتقاطع الأصوات دون أن نعرف إذا كان هناك قص أو «مونولوج داخلي» فمن يحكي؟ في أيه لحظة؟ يعتم النص بانتظام التصنيفات التقليدية لتحليل النص. فالزمن النحوى المعتاد هو زمن الحالة (le participe présent) الذي يهرب من مسألة الزمن أو هوية المتكلم، أو تسلسل حكاية، فيستقر النص في نوع من الحاضر الملح. هذا الإلحاح هو إلحاح مشاهد تعيشها الذاكرة بطريقة الهلوسة، على تنويعات مختلفة، في محاولة يائسة لفهم المعني، واكتشاف حقيقة هاربة للوقائع. فتدور الجملة حول ترانيم الوعى، خالقة لشبكات دلالية قائمة على تعدد الدلالة الكامن في الكلمات، أو على المجانسة، إلخ، بعكس ما يحدث في «الرواية الجديدة» عامة، فالتاريخ ليس غائباً عن هذه الرواية « لكلود سيمون»، إذ أن الحدث الأساسي لها هو هزيمة فرنسا أمام الألمان في ١٩٤٠.

هناك اختلاف نجده في كتابة النساء «للرواية الجديدة» فرغم أن تنظير «**نتالي ساروت**» (مولودة في ١٩٠٠) يقترب من تنظيرات «روب -جرييه» ورغم أن كتابتها، مثل كتابة «**مارجريت دوراس**» (مولودة في ١٩١٤)، ترفض التسلسل التعاقبي «للرواية التقليدية»، إلا أن كتابتهن تقوم على نوع من البحث النفسي في داخل الوعي واللاوعي وتحاول حصر طرق التواصل بين البشر. فقد تأثرت «نتالي ساروت» (الروسية الأصل) «بدوستويفسكى» و«فرچينيا وولف»،

«ببروست» و«بكافكا» محاولة التعبير عن التركيب البالغ للحياة النفسية انطلاقاً مما يقال ومما لايقال: واشتهرت تقنيتها «للحديث السفلي» (La sous conversation) أو الحديث الحقيقي الذي يدور من وراء ما تقوله وتصرح به الشخصيات. فتسمي «تتالي ساروت» «**تغييرات**» (وهو عنوان لإحدي رواياتها الأولى التي صدرت في ١٩٥٧): «هذه الحركات التي لا يمكن التعريف بها، التي تنزلق بسرعة بالغة إلى حدود وعينا ؛ فهي أصل إيماءاتنا، كلماتنا، مشاعر نصرح بها، معتقدين أننا نعيشها وأنه من الممكن أن نعرف بها» وتضيف: «كانت تبدو لي، ومازالت، تكوّن المنبع الخفي لحياتنا» (١٧).

أما «مارجريت دوراس» فتدور معظم أعمالها، التي لانوع محدد لها بين الرواية والسيرة الذاتية والمقال التأملي وسيناريو السينما. ففي رواياتها الأولى والأخيرة، تدور حول حياتها الخاصة بين الهند الصينية وفرنسا، حول طفولتها بين أم محبطة من تجربة المستوطنة والترمل وسوء الحظ في مشاريع الترقي الاجتماعي وأخ متسلط. وفي هذا العالم المغرّب والمجنون كما تتحدث عنه تظهر تجربة الحب وهو موضوع أساسي لأعمال «مارجريت دوراس». أما بين ١٩٥٣ و١٩٦٢، فتبنت تقنيات الرواية الجديدة المتأثرة بكتابة السيناريو. فقد اشتركت «مارجريت دوراس» مع المخرج الفرنسي المعروف «ألان رسنيه» في كتابة وإخراج **فيلم هيروشيما، ياحبي**، كما كان «روب -جرييه» قد أخرج معه: **السنة السابعة في مارينباد**، الذي نشره في شكل السينما - الرواية في ١٩٦١ (Ciné-roman).

والهم التاريخي لايفارق أعمال «مارجريت دوراس»: «زوال أوروبا»، كما تقول، معبرة عن نهايات فترة الغزو الاستعماري وانهيار المستعمرات بشكلها التقليدي، أو مايو ١٩٦٨، حيث أثارت حركة المظاهرات والاضرابات للطلبة والعمال الفرنسيين آمال وتخيلات «العالم

الجديد» . تهتم الروائية خاصة بالحب وغياب التواصل بين المحبين الذي يتضافر صمته وجرحه العميق مع الرغبة الدائمة في الحب الأبدي. فكما قال الناقد «چايتان بيكون»: «هذه روايات الانتظار والرغبة، وليس التحقق». ربما لهذا السبب لقيت **العاشق** (١٩٨٤)- وهي خليط من الرواية والسيرة الذاتية والمشاهد الثابته. للصور الفوتوغرافية واللوحة- هذا النجاح الباهر. ففي مثل كامل «لعبر نوعية» «مارجريت دوراس»، تسترد في إيقاع قصيدة نثرية أهم مواقع الدلالة والصور الملحة والأناشيد المنسوجة لعالمها الروائي فتعبر عن تجربة الاختلاف، والطفولة القاسية والجنس المقهور والجنون والحديث - الصمت، إذ تغلف مساحات الصمت الرهيب إمكانية التواصل بين البشر.

وهناك بالطبع الكثير من «الروائيين الجدد» الآخرين مثل «كلود أوليبيه»، «روبير بانجيه» و«چان ريكاردو» نفسه، وهو من أهم مؤرخي «الرواية الجديدة»، وهناك آخرون تأثروا بتقنيات هذا النمط من الكتابة رغم أنهم غير محسوبين على «الرواية الجديدة» مثل «بيكيت» وغيره، لكن رغم الضجة الإعلامية -والعالمية- التي أثارتها هذه المدرسة، إلا أنها استمرت محصورة في مناخ الطليعة الثقافية الباريسية: فالإحصائيات التي تجرى في فرنسا تظهر أن قراءة هذه الروايات ليست منتشرة، فالمثقف من ذوى الوظائف الليبرالية وربات البيوت وقراء الأقاليم مازالوا يفضلون روايات القرن التاسع عشر. ومع السبعينيات، تبدو «موضة» التقنيات «الجديدة» قد قربت من نهايتها- فنرى رجوع البطل والإشارة التاريخية وتأثرات الطفولة في السيرة الذاتية. «فلألان روب- جرييه» سيرة ذاتية ذات عنوان هو **عودة المرآة** (١٩٨٤)، في نفس السنة ظهرت فيها **العاشق** «لمارجريت دوراس» وبعد سنة: طفولة (١٩٨٣) «لنتالي ساروت»،

التي تحكي طفولتها الممزقة بين أب وأم مطلقين، ولكل منهما أسرة جديدة، وبين بلدين: روسيا حيث تعيش أمها وباريس حيث يعيش أبوها. فقد قضى على «الرواية الجديدة» ادعاؤها الانفصال عن كل سياق خارجي. فالرواية المعاصرة، حسب الروائية «دانييل سالناف»، تلح عليها من جديد الحاجة إلى «المرجعية». ليست «مرجعية» «بلزاكية» بالطبع، بل إعادة إيمان بتعدد الإمكانيات، قوى اللغة وإعادة اكتشاف الأصوات المقهورة في آداب القرون السابقة، أي ظهور الصوت الآخر في الرواية وإعادة تأصيل الشعر في الأصول الدفينة للغة.

(٤) الأصوات الجديدة في الأدب المعاصر:

ليست «الرواية الجديدة» هي التجديد الوحيد وربما ليست أهم تجديد عرفه الأدب الفرنسي الذي كتب بعد الحرب العالمية الثانية. فبينما كان يستمر المسرح في طرق العبث ومسرح الفكر مع «بيكيت»، «أداموف» وخاصة «يونسكو» -عاش في الحقيقة المسرح الفرنسي حركته التجديدية في تجارب المسارح المجاورة لباريس والمسارح الإقليمية والمتجولة- وبينما كانت الرواية تعرف تنظير ومؤلفات «الرواية الجديدة» ظهرت أصوات جديدة في الرواية وفي الشعر في ثلاثة اتجاهات:

١) الرجوع إلى «السوريالية» في الشعر مع طرق جديدة في تفجير طاقات اللغة.

٢) الرواية المتأثرة بالشفهية واللغات المختلفة للشارع ولفئات المجتمع المتنوعة في اتجاهي الإيمان بإمكانيات اللغة والسخرية من اللغات المتفق عليها التي تكرس المؤسسات المختلفة للسلطة الأدبية

والفلسفية والأيديولوچية.

٣) السيرة الذاتية التي تضيف إلى خبرة اللغة الكاشفة عن الذات تعميق الوعي بالإنسان في العالم الحديث.

١) كان «**بول فاليري**» (١٨٧١ - ١٩٤٥) في بداية القرن قد تجاهل تجارب معاصريه («أبو لينار»، «سندرار» و«السورياليين»)، مزدريا «الحداثة»، غير مهتم «بفرويد» و«ماركس»، مهتماً «بالرجعية» والمحافظة. وبالفعل عاد «فاليري» بالشعر إلى نوع من الكلاسيكية القائمة على التخطيط الذهني والعمل التقني المتقن لإنتاج الشعر الجيد. مع ذلك يبدو قريباً من «الحداثة» في اهتمامه بعلوم اللغة وإيمانه بطاقات اللغة فلعبة اللغة والكلمات لم تكن بالنسبة له حفلة بلا جدوى بل تعميق للفكر وإبداع المعارف الجديدة.

ونجد هذا الطريق مزدهراً عند شاعرين أساسيين، على هامش الحركة الشعرية «السوريالية عند «**جول سوبرفيال**» (١٨٨٤ - ١٩٦٠) و«سان جون بيرس (١٨٨٧ - ١٩٧٥). وهناك أيضاً الكثير من الشعراء الفرنسيين الجيدين على هامش الحركات المهيمنة مثل« بيير ريفردي»، «بير چان هوف»، وغيرهما، لن نستطيع في حدود هذه القصة للأدب الفرنسي أن نقدم الصورة الوافية لأعمالهم ولاتجاهاتهم الشعرية. وسوف نكتفي ببعض الأمثلة التي تقودنا إلى الشعراء المعاصرين.

«**بيير ريفردي**» (١٨٨٩ - ١٩٦٠): صوت فريد، غير قابل للتصنيفات، رغم أن «بروتون» نفسه قال إنه من أفضل الشعراء وأخذ عنه تعريفه للصورة الشعرية في بيانه «للسوريالية». قال «ريفيردي»: «إن الصورة هي من الخلق الخالص للذهن لايمكن أن تولد من المقارنة

بل من التقارب بين واقعتين متباعدتين بدرجات متفاوتة وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين أكثر بعداً وصحة، ستكون الصورة أقوى، وتكون لها طاقة انفعالية أكثر ومزيد من «الواقع الشعري». لكن «ريفيردي» لم يستجب للروح المتمردة «للسوريالية» وفضل العودة إلى الطبيعة، الأشياء البسيطة، المشاعر الداخلية والمعايشة. وسوف يجد نفسه هذا الشاعر الهامشي في دير، عاش فيه حتى آخر حياته.

كان «**چول سوبرفيال**» أيضاً عدواً للنظريات ومحباً للشعر القريب من الحياة اليومية بطعمها وألوانها لكنه أضاف إلى الإلهام اليومي، صور السحر والحدوتة في انبهار بالألغاز واللغة وإدراك لإمكانياتها فاتجه شعره نحو القصة واستطاع أن يستخرج من الحياة الأليفة واليومية، الخيالي والخارق.

ومن أكثر شعراء القرن العشرين ابتعاداً عن اتجاهات العصر، «**سان جون بيرس**»، واسمه الحقيي «ألكسيس شان ليجيه». فتغنى هذا الشاعر الأرستقراطي، المحب للسفريات وللطبيعة في عظمتها حيث تزدهر جميع الأشياء «الأرضية» في اتساع وسمو، تغنى بالرياح والأمطار ورحلات الحجاج المختلفين في العالم، وأيضاً بالضلال أو الغزوات. فيستعيد تراث «**بول كلوديل**» (١٨٦٨ - ١٩٥٥) في نشيد الطبيعة والتصوف ليحوله إلى نشيد عظمة الدنيا وتاريخ الإنسانية فيسترد الشاعر دور النبي في الإيقاع العظيم لحركة الحياة.

وبعد الحرب العالمية الثانية عندما صمت صوت المقاومة، وبعد الفراغ الذي ظهر في الشعر -بعكس الرواية التي استمرت في إنتاج الأدب الملتزم- سوف ترجع أهمية هذه الأصوات المعبرة عن أشياء الحياة اليومية وغنائية المشاعر الدفينة القريبة من الوجود الصافي والبسيط ومكتشفة على هذا المستوى سر الموت والحياة.

ومن أكثر الشعراء تميزاً بعد الحرب العالمية الثانية، «**جاك بريفير**» (١٩٠٠ - ١٩٧٧)، الذي تأثر لحظة «بالسيريالية» ثم اتجه في طريقه الخاص، شاعراً متجولاً في خط الشعراء الشعبيين وشعراء «التروبادور» في العصور الوسطى. شاعر الشارع، كان قريباً للواقع اليومي الملهم لأغلب قصائده. كان متمرداً فوضوياً، يسخر من الثقافة السائدة والنزعات التنظيرية ونرجسية المثقفين. يمتلئ شعره بالحنان البسيط لمحبي شوارع باريس، وتجمع العصافير في ميادينها، والحنين للمشاعر المندثرة وانتهاء الحب ودمار الحرب، كما في قصيدته الشهيرة: **باربرا** (١٩٤٦)، ونذكر بعض أبياتها:

تذكري ياباربرا
لاتنسي
هذا المطر المتزن السعيد
على وجهك السعيد
في هذه المدينة السعيدة
هذا المطر على البحر
على ورشة السفن الحزينة
ياباربرا
ما سخافة الحرب
ماذا أصبحت الآن
تحت هذا المطر من الحديد
والنار والصلب والدم
والذي كان يحضنك في ذراعيه
بعشق
هل مات.. اختفي أو مازال حياً؟
يا باربرا

مازال المطر ينزل فوق «بريست»
كما كان من قبل
لكن اختلف كل شيء، تشوه كل شيء
هو مطر حدادٌ مرعب وموحش
مجرد سحاب
ينفجر مثل الكلاب
كلاب تختفي
في سير الماء فوق «بريست»
ويذهبون ليغفوا بعيداً
بعيداً في غاية البعد عن «بريست»(★)
التي لم يبق منها شيء

أو هذه القصيدة الأخرى المشهورة: إفطار الصباح (١٩٤٦):

وضع القهوة
في الكوب
وضع اللبن
في كوب القهوة
وضع السكر
في القهوة باللبن
بالملعقة الصغيرة

(★) و«بريست» من مدن شمال فرنسا التي دمرت تماماً في الحرب العالمية الثانية.

قلب
شرب القهوة باللبن
ووضع الكوب
دون أن يكلمنى
أشعل
سيجارة
صنع دوائر
بالدخان
وضع الرماد
في المطفأة
دون أن يكلمني
دون أن ينظر إليّ
قام
وضع
قبعته على رأسه
وضع معطفه للمطر
لأن الجو كان ممطراً
وذهب
تحت المطر
دون كلمة
دون أن ينظر إلى
وأنا وضعت
رأسي في يدي
وبكيت

خلاصة لتراث عريق للشعر الشعبي الشفهي، كتب «بريفير»

أيضا من أجل الملحنين والمغنين: «إيف مونتان»، «چولييت جريكو»، «سيرج ريجياني»، والأخوين «چاك». كما ألف السيناريوهات لبعض الأفلام الفرنسية المشهورة: **مأساة مضحكة** (١٩٣٧)، **شاطئ الغيام** (١٩٣٨)، **زوار الليل** (١٩٤٢)، **أطفال الجنة** (١٩٤٥). وسوف نرى أهمية الشفهية عند بعض روائيى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وعالم «هنرى ميشيو» (١٨٩٩ - ١٩٨٤) هو عالم تمزق وتفتت ودمار فضاء المدينة. يعتبر من أكثر الشعراء مأساوية في القرن العشرين. قام برحلات بعيدة في تركيا والهند والصين، صاحب بعض الفنانين التشكيليين ورسم هو نفسه، تعاطى المخدرات لتفتح له باب حالات ذهنية غير مألوفة. فكان يطلب من علامات الرسم والشعر أن تدخله في فضاء حرية وأبعاد عالم واقعي كان في صراع دائم معه. أضاف إلى رحلاته الحقيقية عبر العالم رحلات أخرى خيالية من إبداع الأقطار والشعوب الغريبة في نوع من الإثنولوچية التخييلية التي فجر فيها طاقات لغة غنية وعميقة. لكن من وراء هذه العوالم كان يبحث الشاعر عن نفسه عبر انفجار للغة، فريد من نوعة في الأدب الفرنسي الحديث.

ويتميز العالم الشاعري «لأوچين چييفيك» (المولود في ١٩٠٧) بالانتماء إلى الأشياء والرغبة في التصالح بين الإنسان والعناصر الطبيعية والطبيعة ذاتها عبر اللغة. في الحرب العالمية الثانية كتب أشعاراً قاسية، ثم بعد ذلك نجده باستمرار منتبهاً إلى صوت الأشياء راغبا في أن يجعل كل شيء «ملموسا» أن يجعل الأشياء تقول ما تعرفه عن نفسه، عن الإنسان، أو حسب قوله، كان ينبغي أن «يعيش المقدس في الحياة اليومية».

«لعبت على الحجرة
بنظراتي بيدي
ومختلطة بالبحر
ذاهبة إلى البحر
راجعة عبر البحر
اعتقدت أنني أسمع ردوداً من البحر».

صوت آخر، جديد، في الشعر، نسمعه أيضاً من «**إيف بونفوا**» (المولود ١٩٢٣)، أستاذ البلاغة المقارنة «بالكوليج دي فرانس» بباريس. رافضاً «الأفلاطونية» منذ شبابه، كان يعتقد أن للصورة أولوية على الفكرة. في أول ديوان مهم له يستحضر كائنا غير واضح الهوية: «دوف». من هي «دوف»؟ امرأة محبوبة أم أرض؟ وسرعان ما تظهر كالبحث عن «المكان الحقيقي»، في أسطورة السمندل، هذا الحيوان الذي يختلط بحجر المداخن ويقال عنه أنه يستطيع أن يعبر النار دون أن يحترق. ثم يختلط صوت «دوف» بصوت المغنية الإنجليزية «كاتلين فيرييه» التي كان يحبها وماتت في الأربعين من عمرها:

«أتغنى بالصوت الممزوج باللون الرمادي
الذي يتردد في نهايات النشيد الذي ضاع
كأن من وراء كل شكل خالص
يرتعش نشيد آخر المطلق الوحيد».

(٢) في الرواية أيضاً، يظهر بجوار «الرواية الجديدة» وموازياً لها، هذا الاتجاه المؤمن بطاقات اللغة وإمكانيتها في تدمير الأشياء وتفكيكها وإعادة خلق العالم. لكن بعكس توجه الشعراء (باستثناء «بريفير»)، الباحثين عن المطلق والمقدس وراء الأشياء المرئية

البسيطة، وهذا الشعر يختلط بشيء من التصوف، يستخدم الروائيون اللغة استخداماً ساخراً، وخاصة **«بوريس فيان» و«چورج بيريك»**، **في** نقد لاذع للغة التي تثبت مواقف وأيديولوچيات اجتماعية ورغبات مزيفة، فتبرر توقف العالم على ما هو عليه في مجتمع استهلاكي ومنتج لأفكار وصور وأساطير تملأ خيال المثقفين والناس العاديين معاً.

فقد جدد روائيون مثل **«ريمون كونو» و«چورج بيريك»** الصلة مع كاتب رائد لبدايات القرن «**ريمون روسيل**» (١٨٧٧ - ١٩٣٣) في نص نشر في ١٩٣٥ كان هذا الكاتب قد وصف تحت عنوان: **كيف كتبت بعض كتبي**، بعض التقنيات الشكلية (السجع، التجانس، التشابه، اختراع الكلمات باستخراج الإمكانيات المختلفة للكلمة إلخ) التي تنتج النصوص: فأثر على الكثير من الروائيين المعاصرين من «الرواية الجديدة» حتى «ميشيل ليريس» عبر كتاب الـ Oulipo**أو معمل الأدب الممكن**، (Ouvroir de littérature potentielle)، الذي ظهرت أهم بياناته في ١٩٦٠.

كان «**ريمون كونو**» (١٩٠٣ - ١٩٧٦)، من أهم المساهمين في هذا المعمل لتجريب اللغة والأدب. ففي مساهماته **«للأوليبو»** كما في كتابه: **أعواد، أرقام وحروف** (١٩٥٠)، نجده مهتما باكتشاف (مع مساعدة الرياضيات) تنوع التركيبات الممكنة. ففى **تمرينات أسلوبية** (١٩٤٧) وهي من أهم أعماله، نجده يحكي حدثا دارجاً، بتسعة وتسعين طريقة مختلفة. نفس التقنية يستعملها في **مائة ألف مليار قصيدة** (١٩٦١) بنفس طموح تأسيس إمكانية كتابة لانهائية قائمة على اللعب الشكلي. استهدف أيضاً اتساع حقل اللغة الأدبية، وهنا يقترب من الشاعر «چاك بريفير»، إذ أراد أن

يتجاوز الفرنسية الأدبية من أجل إدراج لغة الشارع، مقتنعاً أن سياق ومعجم اللغة الشفهية يستطيع أن يخلق فرنسية جديدة. وينعكس هذا الهم في روايته **زازى في المترو** (١٩٥٩)، المكتوبة كلها باللغة الفرنسية الشفهية، بنحوها المشوة ومعجمها الخاص وأصواتها التي تحاكي الاستعمال الشعبي لأصوات اللغة. ورغم هذه السخرية، تعكس هذه الروايات «لريمون كونو» - **زازى في المترو** أو **الزهور الزرقاء** (١٩٦٥)- نوعا من الحنان المتعاطف مع معاناة البشر العاديين.

يعتمد «**بوريس فيان**» (١٩٢٠ - ١٩٥٩) أيضا على اللغة لاستحضار عالم يبدو لعبه الشاعري كنوع من الرفض لتفاهة العالم اليومي وقسوة الحياة العادية. كتب أيضاً «بوريس فيان» أغاني مشهورة مثل **الهارب من الجندية** (Le Déserteur) التي ألفها رفضا للحرب الاستعمارية في الجزائر في صورة خطاب لعظماء العالم السياسي الذين يبعثون الشباب إلى الموت لحماية مصالحهم الخاصة. وكتب مسرحيات مثل **بناة الإمبراطوريات** (١٩٥٩)، وكان أيضاً، موسيقار «الجاز» الذي يلعب الموسيقى في مقاهي «سان جرمان دي بريه» بعد الحرب العالمية الثانية.

وتكشف رواياته الجميلة - **الخريف في بكين** (١٩٤٧)، **العشب الأحمر** (١٩٥٠)، **ممزق القلب** (١٩٥٣) وخاصة **زبد الأيام** (١٩٤٧)- انتباهه إلى ثراء إمكانيات اللغة، فكان يسخر من تصلب العبارات الثابتة في كلام الناس أو بعكس ذلك يحرر الطاقات الخلاقة للغة: من «فانتازيا» الكلام تولد هنا رؤية جديدة للأشياء، ساحرة، لكن هشة ومهددة. في **زبد الأيام** نرى العالم الحنون والمرح

الذي يحيط بحب البطلين، «كولان» و «كلوويبه»، ويتدهور بالتدريجياً عبر تحول كلمات السرد. تموت «كلوويبه» بالتدريج، مريضه بمرض «النيلوفر» (زهرة عرائس النيل)- وهي الحيلة «الفانتازية» للرواية- بينما يضيق العالم حول الشخصيات الأخرى، وتستبدل صور العنف والعذاب بفرحة الصفحات الأولى للرواية. وجعل من «بوريس فيان» وموته المبكر، رمزاً لجيل من الشباب الفرنسي تماثل مع تمرده، ولعبه باللغة الشفهية ومواهبه الموسيقية.

أما «**چورچ بيريك**» (١٩٣٦ - ١٩٨٢)، صديق «ريمون كونو» فقد استطاع أيضاً أن يجمع بين مرح اللعب اللغوي والرغبة في التعبير عن ثراء العالم. ففي أهم أعماله: الأشياء (١٩٦٥) التي أعطى لها عنواناً فرعياً:«حوليات الستينيات»،يحكي قصة زوجين شابين خريجي قسم الدراسات الاجتماعية في كلية الآداب «السوربون»، يحملان بحياة مليئة بالكتب التي سوف يقرآنها ويكتبانها، مليئة بالأشياء الفنية في مسكن مريح وغني بلوحات وتماثيل، لايخلو من الأصدقاء والزملاء بمناقشاتهم الهادفة إلى تغيير العالم وتغيير الفن وابتكار حياة جديدة، إلخ. وتدريجياً تسيطر عليهم «أشياء» أخرى، هي أشياء المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي ويصبحان ضحايا الأشياء بدلا من صناعي أشياء جديدة. كان لهذه الرواية صدى كبير في أواخر الستينيات في فرنسا، حيث تماثل جزء من الشباب المثقف وطلاب باريس في إحباط «چيروم» و«سيلفى»، بطلي الرواية وخضوعهما «للأشياء» المزيفة في مجتمعهما، لكن أظهرت الدراسة الجميلة «لچاك لينهارد» و«جوزا» - **قراءة القراءة**- أن لهذه الرواية، قراءات اختلفت حسب الفئة الاجتماعية، بين انبهار المثقفين للحقيقة التي مثلها البطلان وازدراء العمال، وغيرهم من الفئات العاملة، «لكلسهما» وغياب التماسك في موقفهما من الحياة وفي ملل الشابين من الحياة

لروتينية وازدرائهما لها. يلجأ النص إلى كثير من الإشارات إلي «فلوبير» واستخدام «بيريك» «عبر النصية»، في إدماج نصوص أدبية أخرى كما لجأ أيضا إلى الإشارات التاريخية (حرب الجزائر) أو إلى «كولاج» مختارات من الإعلانات واللغات المختلفة الموجودة في الحياة الاجتماعية على نمط السخرية أو فقط «كرصد» لأشياء ولتسميات كان يرى أنها تعبر عن تنوع العالم وثرائه. فيفتتح كتابه: **الحياة نمط استخدام** (١٩٧٨) بالعبارة التالية: «انظر بكامل عينيك، انظر» فبعكس الذين رأوا في اللغة فراغها ونقصها في التعبير عن العالم، رأى «بيريك» أن اللغة تواجة الزائد منن الإشارات وتساءل كيف يستطيع أن يقول كل شيء. فاستخدم «الرصد» مع إدراكه أن الرصد، مثل أيتصنيف، يسمح بجمع الكثير لكن يترك دائماً أشياء فلا يكتمل. ورأى «بيريل» في هذا التناقض توتراً أساسياً للغة، عبر عنه بالتالي:

«يواجد في كل رصد إغراءانن متناقضان، الأولهوأن نرصد **كل شيء** والثاني أن ننسى مع ذلك شيئاً. يريد الأول أن يغلق المسألة نهائياً، والثاني يتركها مفتوحة ؛ بين الاستفاضة وغياب الاكتمال، يبدو لي الرصد، قبل أيفكر (وقبل أي تصنيف)، العلامة ذاتها لاحتياجنا للتسمية ولجمع الذي بدونه يبقى العالم (تبقى «الحياة») بلا معالم بالنسبة لنا (**الفكر / التصنيف، ١٩٨٥**)

(٣) لكن، رغم الكلام الكثير عن «الأشياء»، تزداد أهمية وحجم السيرة الذاتية في الأدب الفرنسي، مما يدل علي أن الذات لم تتلاش من الأعمال الأدبية. ومع ذلك نجد هذا النوع يتغير ولا ينطبق حرفياً على التعريف الذي أعطاه الناقد «فيليب لوجون» للنوع،أي: «القصة الارتدادية النثرية التي تكتبها شخصية حقيقية عن حياتها عندما تركز على حياتها الخاصة وبالأحرى على تاريخ شخصيتها»، فالآن توضح

كل عناصر هذا التعريف في التساؤل: مجرى القصة، الحدود بين النثر والشعر، مفهوم الذات نفسها. فهناك أسئلة تطرح من زاوية العلوم الإنسانية، وعلم السرد، والتحليل النفسي. فليست السيرة الذاتية اليوم نوعاً ساذجاً. يقول «ميشيل ليرنس» إنها تبحث عن «قاعدة للعبة». فالسيرة الذاتية اليوم هي في الحقيقة ليست مجرد تاريخ حياة فرد وتكوين شخصيته، بل بحث في تنايا الوعي والثقافة والتجديدات الطبقية والاجتماعية التي تحدد الإرث الثقافي. هي أيضاً هذا القص لحياة «البسطاء»، أي حياة أفراد الشعب أو أناس أميين سجلت حياتهم على شرائط أو نقلت عن الكلام الشفهي. وأهمية هذا النوع تأتي من دلالته: أي أن الثقافة ليست فقط أرث ملاك الثقافة الرسمية الموروثة، وأن هناك أصواتاً أخرى تصنع الثقافة بمعناها الشامل.

إن تراث السيرة الذاتية في القرن العشرين عريق ومتنوع، من المذكرات التي تحتوي المقابلات واللقاءات مع شخصيات هامة والكتاب والفنانين إلى السيرة والبحث عن الذات، أو تدوينا للحظات ولادة العمل الأدبي («أندرية جيد»، «چوليان جيرين»، «چوليان جراك»، «أندريه مالرو» و«كلود مورياك»، ابن «فرانسوا موریاك» الخ)، إلى اليوميات التي تتابع الحياة اليومية للكاتب.

ومن أهم السير الذاتية التي كتبت في فرنسا في القرن العشرين، هذا الكتاب الصغير الذي كتبه «**سارتر**» عن حياته: **الكلمات** (١٩٦٤). ماهي هذه «الكلمات»؟ تبدأ كسيرة تقليدية لنمو شخصية بدءا من قصة الأسرة، الأجداد من الناحيتين، البيئة الثقافية والاجتماعية من ناحية الأب ومن ناحية الأم، ثم زواج الأب والأم، ولادة الطفل، «چان بول سارتر»، مرض الأب وموته المبكر، الخاذل كما اعتبر في أسرة الأم، رجوع الأم بالطفل عند والديها، جهودها اليومية كي يغفرلها رجوعها بطفل، كالأم البكر التي ارتكبت خطيئة. وبمهارة

يصف الراوي -البطل هذه الأسرة، الجد المثقف «شارل شفايتزر»، ثقافة تقليدية لمدرس اللغة الألمانية ومؤلف كتاب لتعليم اللغة الألمانية، هذا الجد المسرحي الذي كان يحب الكلام المسرحي والمواقف المسرحية في الحياة والإيماءات العظيمة في الصور التي تلتقط له، أسرة كانت تفتعل «المشاعر العظيمة حول الأمور العادية». يصف أيضاً ذكاء الجدة واشمئزازها من هذه المسرحية اليومية، سخريتها «الفولتيرية» -دون أن تكون قد قرأت «فولتير» حسب الراوي المتقمص ذكريات الطفل- نفورها من الجنس، إلخ. إخلاص الأم الدائم، هذا الشيء الوحيد الصادق في هذا المنزل، حب الطفل، الأم- الشابة التي كانت تنام بجانبه في حجرة «الأطفال»، والذي كان يقول عنها: «هذه الصبية لكل يوم في صباحي»، التي كانت تذهب إلى الحمام وترجع مرتدية كامل ملابسها قبل أن يستيقظ وتنتهي القصة عند الحادية عشرة من عمر الطفل. لكن هنا تظهر دلالتها الحقيقية وبنيتها الجديدة للسيرة الذاتية. فرغم أن السيرة قصة الطفولة إلا أنها كتبت من موقع الشيخ الذي يحاول أن يفهم معنى حياته، ويلتف هذا المعنى حول مفهومين يبرزان في جزئي الكتاب: فالجزء الأول عنوانه «القراءة» والجزء الثاني: «الكتابة». فلكل إنسان، يقول الراوي - البطل، موقعه الطبيعي، موقع أساسي في الحياة - ينطلق منه ويرجع إليه. الموقع كان بالنسبة له «الكتب» كتب جده التقليدية ، روايات جدته التي كان يحتقرها الجد، هذه المكتبة التي لم يكن يفهم كلمات كتبها لكن يتصفحها في إعجاب، هذه المكتبة، في الشقة، في الدور السادس، كاشفة عن سطوح ومنازل وحدائق باريس. لم يعرف شيئا، كما يقول، عن الريف والحيوانات والنبات والزهور، فكانت زهوره وحيواناته هذه الكتب ذات الشكل الغريب، مرصوصة على الرفوف بجلدتها الوقورة، إذ كان الجد يجلد كتبه. هنا بدأ كل شيء. وفي نهاية حياته يكتشف أنه إلى هنا

يعود كل شيء. في زمن اعتبر الكتابة سلاحه للدفاع عن قضايا كبيرة. ثم اهتزت هذه القناعة. ومع ذلك يكتب: «ماذا أفعل غير ذلك؟»

بوعيه أيضاً، وبصدق لامقابل له في السيرة الذاتية، يكشف «سارتر» عن بداية التضليل في حياته، هذا اللعب المسرحي بينه وبين «شارل شفايتزر»، جدّه، وضعه المركزي في المنزل، دوره في المسرحية اليومية التي كانت تدور بين عظمة حركات الجد، والذكاء الساخر للجدّة (الوحيدة التي اكتشفت تضليلي، كما يقول «سارتر»!)، وقمع الجدّين للأم الأرملة. واستمر هذا التضليل، كما استمرت الكتب، كما استمر شعوره بتفوقه وقبح شكله وألم العزلة، ابتعاد الأطفال عنه، عزلته الحميمة مع هذه الأم -الأخت. ويتحدث عن جده لها، للأخوة كالشعور الأسري الوحيد الذي احترمه في حياته بعد ذلك. فبحث، حسب قوله، دائما عن الأخت في المرأة، وفشل دائما في هذا البحث المستحيل. وهذه العناصر الملحة في سيرة حياة «سارتر» هي التي شكلت كتابته لسير كتّاب وجدة فيهم ملامح من سيرته الذاتية: «بودلير»، «فلوبير»، «چان جينيه». وقد أثر هذا الكتاب القيم، الصغير، **الكلمات**، في السيرة الذاتية المعاصرة، القائمة على تحليل الوعي في الروافد الاجتماعية والثقافية والنفسية لفهم «المكان»، الموقع من الدنيا ومن الحياة، أسباب الكتابة. يقول «سارتر»:

«كان الموت دواري لأنني لم أكن أحب الحياة: مما يفسر الرعب الذي كان ينتابني منه. ماثلته بالمجد فصنعت منه مصيري. أردت أن أموت. وكانت الفظاعة أحياناً تجمّد فارغ صبري: أبداً لمدة طويلة. كانت فرحتي المقدسة تولد من جديد، وأنتظر لحظة الصاعقة حيث احترق حتى النخاع. إن نوايانا العميقة هي مشاريع وفرار لاينفصلان: فالمشروع المجنون أن أكتب كي يغفر لي وجودي، أفهم أنه إلى حد ما

حقيقى، بالرغم من التفاخر والكذب: إذ إنني مازلت أكتب بعد خمسين سنة»(١٨).

وهناك كاتب آخر يمثل أهمية السيرة الذاتية في الأدب الفرنسي للقرن العشرين: «**ميشيل ليريس**»، (مولود في ١٩٠١). إن عمره هو عمر القرن بأجمعه الذي عاش جميع تجاربه الثقافية. فمر عبر «السوريالية»، وكتب المقال والقصة والقصيدة. لكن عمله الكبير الذي يحتوي كل هذا هو سيرته الذاتية التي نجد جزءا منها في **عمر الرجل** (١٩٣٩) وجزءا آخر في **قاعدة اللعبة** ظهرت في أربعة أجزاء بين ١٩٤٨ و١٩٧٦، ثم أعمال الثمانينيات التي تعتبر جميعها أجزاء من سيرة الكاتب. كان قد مر بتجربة التحليل النفسي بين ١٩٢٤ و١٩٢٩، ثم بعد انفصاله عن «السورياليين» في هذه الفترة اختار أن يدرس ويمارس «الإثنولوچيا» فسافر إلى إفريقيا السوداء. وتغذي هذه التجارب المختلفة سيرة ذاتية مليئة بخبرة إنسان زمنه من خلال مرآة خبرته الذاتية.. وقارن بين السيرة الذاتية و«الصراع مع الثور» في «الكوريدا» الأسبانية. فالكلام عن الذات هو مواجهه أليمة، صعبة، إذ أراد الكاتب أن يكون صادقاً، وحاول بالفعل تعرية بعض الوساوس الملحة في حياته الجنسية والعاطفية، تعرية التغيرات والنواقص، وإعطاء البعد الجمالي لهذا كله. ولدت كتابة جديدة متأثرة بالتحليل النفسي والإثنولوچيا. ويتحول النص من وسيلة لصياغة الذكريات والتخيلات إلى الموقع نفسه، الورشة نفسها، حيث تحدث المعرفة المركبة للذات. وتتحول الجملة إلى متاهة، موظفة كل طاقات الكلمة. وتحاول الكتابة توقيف الموت، تعليقه مؤقتاً، فيحل قلق حرفة اللغة وكتابة الأدب «القلق الأعظم»، كأن الأدب كله يعني هذا التحرر من إلحاح الموت. الكتابة للتحايل على العدم. الكتابة لإبعاد الموت ليس فقط الموت الفردي لكن هذا الموت الجماعي الذي مثلته الحرب،

ومعركة الشعوب الأخرى من أجل العدالة الاجتماعية، كل معارك الإنسان في هشاشته مع عالم ضعيف ومجروح. وأمام صعوبة معركة الإنسان يبدو «ميشيل ليريس» متشائماً. فقد ظن مع جيله أن هناك إمكاناً لأن يتحول «كل إنسان إلى إنسان». وماذا يرى في آخر حياته؟ «ماضٍ مدمر، حاضر مهزوم ومستقبل مفتت»، كما يقول.

مع «ميشيل تورنييه» (مولود في ١٩٢٤) و«لوكليزيو» (مولود في ١٩٤٠) يأخذ البحث عن الذات، أو «الفرار منها» كما يقول «لو كليزيو»، شكل الرجوع إلى الأسطورة أو الحكاية الأساسية للبشر، هذا «الهدير» الذي يغلف البشر. إن القراءة، حسب «**ميشيل تورنييه**» هي التعرف على حكاية نعرفها. فرفض «تورنييه». اهتمام الروائيين الجدد بالتقنية. وآمن مع ذلك بضرورة العمل الطويل الدؤوب لاكتشاف الصيغ الموفقة لإنتاج الرواية، كما يشرح ذلك في سيرته الذاتية، فيجمع الكاتب مادته، يستكشف الإمكانيات المتضمنة في فرضيته الأساسية، يركب عناصر قصته حتى اللحظة التي تتركه القصة وتعيش حياتها الخاصة. وإذا نجحت القصة، تصل إلى ما يسميها «السخرية البيضاء»، إلى هذا البعد الذي «يصاحب ظهور المطلق في نسيج الأشياء النسبية التي نعيشها».

بالنسبة «**للوكليزيو**» أيضاً الأدب هو البحث، معرفة العالم ومعرفة الذات. إن الرحلة والسفر لا يعتبران الفرار أو الهروب إلى آخر مختلف، بل إلى الوعي العميق بمعرفة الأنا: ألا تكون الذات شيئاً بعيداً، أن يتماثل الإنسان مع كل شيء في العالم. ومثل «ميشيل تورنييه» آمن بالأسطورة فالبحث عن الذات هو البحث عن الحكايات التي تحكي الذات، أو رؤى العالم الكامنة في القصة.

أما «**مارجريت يورسنار**» (١٩٠٣ - ١٩٨٧) فتبحث عبر

التاريخ وفي الشخصيات التاريخية عن مغزى العالم ومعنى حياة الإنسان. فمعرفة إنسان هي بالنسبة لها معرفة البيئة الاجتماعية والسياسية للزمن وللسياق الذي كان يعيش فيه، فاختارت لرواياتها التاريخية شخصيات عاشت فترات الأزمات التاريخية: **مذكرات هدريان** (١٩٥١) **وعمل التحليل الكميائي** (١٩٦٥). كما في هذه الأعمال، تحاول السيرة الذاتية الروائية -**متاهة العالم** في ثلاثة أجزاء: **ذكريات التقوى**(١٩٧٤)، **أرشيف الشمال** (١٩٧٧) **وما الأبد؟** الذي نشر بعد موتها - فهم «الأنا» التي كانت في لحظة ولادتها:

«ولد الكائن التي هو أنا في يوم إثنين ما ٨ يونية ، حول الساعة الثامنة صباحاً، في بروكسيل، ولد من فرنسي ينتمي إلى أسرة عريقة من الشمال وبلچيكية عاش جدودها لبعض القرون في مدينة «ليبيج» ثم استقرا في منطقة «الهينو». المنزل الذي تم فيه الحدث- إذ إن الولادة دائما حدث للأب وللأم ولبعض المقربين- كان موقعه في ١٩٣ شارع «لويز»، وزال منذ خمسة عشر عاماً تقريبا، وقد ابتلعته عمارة[١٩]»

من الصعب التنبؤ بما سيكونه الأدب الفرنسي في العقود المقبلة. فكما لاحظ الكاتب «چوليان جراك»، يتميز الأدب الفرنسي المعاصر بتنوع مصادره وتجلياته. فهناك المباحث الشكلية والصيغ المألوفة لقول الأنا والتاريخ، لكن هناك أيضاً كتابات أكثر تقليدية: روايات تاريخية، وثائق، روايات السلوك الاجتماعي، إلخ. لكن ما يبدو واضحاً وتظهره كثرة السير الذاتية هو عودة اللجوء إلى «المرجعية» فبعد التساؤلات حول الشكل والتقنية الأدبية، تظهر الآن إرادة واضحة للرجوع إلى «ما تقوله الأعمال». فتتساءل الكاتبة «**دانيل سالناف**»: ألا ينبغي أن يرجع الأدب إلى «هذا الموقع حيث يتبلور

النقاش الكبير حول معنى أفعال البشر، موقع حيث تبقى فكرة أن تميز الفعل الإنساني هو ما لا يندرج تحت التصنيفات والقوانين، موقع حيث يختبر فيه القارئ والكاتب معا هشاشة مصيره الخاضع للموت، حيث تكف الذات للحظة أن تكون هذا الإنسان الحديث الذي يعلن: «أريد». موقع أخير حيث تعاد صلة الجماعة الكبيرة للموتى ولمن لم يولدوا بعد؟» (**لوموند**: ١٩٨٧/٩/٢٥).

ويبدو عنوان سيرة «آلان روب- جرييه»: **عودة المرآة** دلالة على رجوع الذات في الأدب. أما «دانييل سالناف» فتؤكد ضرورة «الالتزام الأخلاقى» للكاتب: «قد اعتمد الأدب المعاصر أكثر من اللازم على استراتيچية الإحباط والإغماء والاستهزاء بالقارئ. ربما كانت لهذا فائدة سجالية لفترة، ولكن بالنسبة لى، أضمن العالم الذي أقدمه، وأطلب من القارئ أن يعطى لي ثقته زمن قراءته. بعد ذلك بالطبع ليذهب ليرى في مكان آخر»... (**لوموند**: : ١٩٨٣/١٠/١١). وهذا ما تحاول أن تفعله في قصصها التي جمعتها تحت عنوان: **ربيع بارد** (١٩٨٣).

وقد رأينا حتى الآن سيراً ذاتية كتبها كتاب ومثقفون من موقع الثقافة السائدة أو الطليعية للقصصى القارئ والمثقف المنتمي إلى بيئة تسودها الكتب والمعارف. لكن هناك ظاهرة جديدة في الأدب الفرنسي المعاصر وحتى ظاهرة الكاتب ذى الأصول الشعبية. فهنا نجد ما سماه «فليبب لوچون»، ناقد السيرة الذاتية في فرنسا، «قصة الحياة» أي «السيرة الذاتية» لمن لايكتبون» وهو نوع جديد، ولد من تسجيلات علماء الاجتماع الذين أعطوا الكلمة لفلاحين وحرفيين وعمال: **جرونادو، فلاح فرنسي** «لإفرائيم جرونادو» و«**آلان بريفو**» (١٩٦٦)، **ولويس لانجران، عامل منجم من الشمال**،

«للويس لانجران» و «**ماريا كريبو**» (١٩٧٤)أو **چاستون لوكا، صائع المفاتيح** «لأدلائيد بلاسكيز» (١٩٧٦). لقيت بعض هذه الأعمال نجاحاً ما، مثل **حصان الغرور** «لهلياز» (١٩٧٥)، التي أحيا الروائي فيها «بريطانيا» الريفية في طفولته، ويستجيب هذا النوع إلى الاحتياج لإعادة اكتشاف الجذور وإعادة الحوار مع ثقافات يهددها العالم الصناعي الحديث، رغم الغزو الثقافي الإعلامي الذي يهدد هؤلاء المتكلمين أنفسهم، إذ كما يقول «فيليب لوجون» في كتابه **الأنا هو آخر**، يتأثر المتكلم بالصور الإعلامية للكلام عن الذات للنجوم والشخصيات التي يراها في السينما التليفزيون!

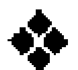
وعبر التفجير المعاصر للصوت في الرواية نجد أخيراً نوعاً لسيرة «من لايكتبون»، وهي هذه السيرة التي يكتبها المثقف ابن- أو ابنة- البيئة الأمية التي لا علاقة لها بثقافة «المثقفين». ونجد في هذه السلسلة الأدبية عملين أساسيين، الأول لكاتبة ابنة فلاحين إيطاليين من جنوب فرنسا، «**إينياس كانياتي**» ظهرت في ١٩٧٩وترجمها مصطفي ماهر إلى العربية تحت عنوان **رحلة العمر**. والثانية **لأني إرنو**، نالت جائزة رينودو في١٩٨٤، وهي رواية **المكان** التي ترجمتها مع سيد البحراوي.

تقص **رحلة العمر** في شكل الرواية حياة فلاح إيطالى أتى إلى فرنسا ليحسن ظروف حياته وحلم أن يرى البحر - فلا يتحقق الحلم، ويعيش البطل محصوراً في حدود الأرض التي يزرعها، محصوراً في إطار أسرة ترفض حلمه، في سياق حياة وعمل مستلبين وعلاقات القوى والبغضاء في داخل أسرته. يعيش العزلة العميقة دون شخص يفهم رغبته في رؤية «اللقاء بين المحيط والأرض». وفي يوم، نتيجة لشجار مع زوجته، تقع ميتة، دون أن يعرف أحد أو يعرف القارئ إذا

كانت قد ماتت لأنه خنقها، أو لأنها فزعت من نبرات صوته. فتضعه ابنته في ملجأ للمسنين، حيث يحكي قصته لعجوز خرساء، يحكي حلمه المستحيل، حياته المحكوم عليها، حياة جميع البؤساء والمنفيين، حثالة المجتمع، من لاقوة لهم ولا سلطة، مكانتهم في المجتمع مكان المعدمين. بشاعرية مثيرة وعبارة موجزة تصل الروائية إلى عمق شخصياتها وعمق الرؤية في وصف جديد للمعذبين في الأرض.

أما «آني إرنو»، فتضع في افتتاح سيرتها الذاتية إشارة «لجان چينيه»، كاتب المسرح ذي الأصل الشعبي هو الآخر: «إن الكتابة هي الملاذ الأخير لمن يخوف». وهنا بالفعل موضوع الرواية. فاستطاعت «آني إرنو»، من خلال نجاحها في الدراسة أن تصعد إلى «الثقافة» وإلى بيئة طبقية أعلى وهي من أصل شعبي، ابنة لصاحب مقهي من شمال فرنسا. فأصبحت أستاذة مرموقة للأدب وعاشت هذا «المكان» كخيانة لأصلها الطبقي- فتطرح السؤال الآتي: كيف تجد اللغة الأدبية التي تعبر من خلالها عن هذه القطيعة الطبقية التي تضمنت لغة الحوار نفسها بينها وبين أبيها وأمها. فترفض اللغة الانفعالية لتصف موت أبيها كما ترفض شاعرية الذكريات. أرادت لسيرتها «لغة مسطحة» هذه اللغة التي كانت تستخدمها في الخطابات التي كانت تبعثها لأبويها أيام الدراسة لتقول «الأخبار الأساسية». أرادت من خلال هذه اللغة أن تصف في دقة اللغة الإنثولوچية، الاستلاب الطبقي وإلحاح الاستحقاق لمعدومي المجتمع. لكنها أرادت أيضاً، من وراء الموت وما بعد القطيعة الاجتماعية أن تعيد الصلة، بلا جدوى وبحزن عميق، مع هذا العالم الأسرى المرفوض والذي مع ذلك لابديل له. ويخلق هذا العجز توتر الأسلوب الذي يرد «للكتابة المحايدة» عمقها

الفنى والإنساني، جاعلاً من هذا الكتاب الصغير عملاً من أجمل القصص الفرنسية التي ظهرت في العقد الأخير...



خاتمة لاتختم شيئاً

وبالطبع لم تنته «القصة» رغم الصرخات الموسمية التي تعلن موت الأدب وأزمة الشعر، واختناق الرواية، ووقوع المسرح في التجريب العقيم. وربما يأتي الآن التجديد الحقيقي للأدب من مناطق بعيدة عن المراكز الثقافية المرموقة في الغرب. وربما أيضاً قد انتهي دور باريس كإحدي العواصم المصدرة للثقافة العالمية، رغم استمرارية الخضوع التابع لصورة أيديولوچية لباريس، منبعاً «للحداثة» ومصدراً «للكتابة الجديدة». لقد أراد «أراجون» أن تكون المرأة «مستقبل الرجل» وأعلن «رامبو» أن الشعر هو «سرقة النار» «وتثبيت الدوار». وربما يكون في اكتشاف الأدب الفرنسي للصوت الآخر، لصوت الآخر، أهم ضمان لحيويته المتجددة وحداثته الحقيقية. ويتحقق حلم «رامبو»: ابتكار الكلمة وتغيير الحياة.



الهوامش

الاستهلال

(١) Renée BALIBAR, La Constitution du Français, Paris, PUF 1985

الفصل الأول

(١) Mikhail BAKHTINE, L'oeuvre de François Rabelais et la culture

(٢) populaire au Moyen âgé et sous le Renaissance, Paris, Gallimard 1970.

(٣) Julia KRISTEVA, Le texte du roman, La Haye, Mouton 1970.

Michel ROUSSE "Le théâtre`a la Fin du Moyen âgé in histore littérature de la France, Paris, Ed. Sociales 1971, p. 366.

الفصل الثاني

(١) Thomas MORE, L'utopie, Paris, Ed. Sociales, p. 117

(٢) Ibid., p. 138.

(٣) ERASME, "Lettre `a Melanchton, 1524" in Jacques. BONNOT, Humanisme et pléiade, Paris, Hachette 1974, p. 38.

(٤) RABELAIS, Ibid.,p 54.

(٥) M. BAKHTINE, Op. Cit.

(٦) إتين دي لابويسيه، **مقال في العبودية المختارة**، ترجمة وتقديم: مصطفى صفوان، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢.

(٧) MONTAIGNE, ESSAIS, III,5.

(٨) Joachim du BELLAY Défense et illustration de la langue Française,

1549.

(٩) RONSARD, "Quand vous serey bien vieille". in Sonnets pour Héléne, II.

الفصل الثالث

(١) Jean.- Claude ABRAMOVICI "La poésie lyrique au XVII`eme si`ecle" in HLF, Paris, Ed Sociales 1966, T II, p. 105.

(٣) Ibid. p. 106

(٤) انظر أيضا J. ROUSSET, La Littérature de l'âg'e baroque en France, Paris, Corti 1954.

(٥) Lacien GOLDMANN, Le dieu caché, Paris, Gallimard, 1959.

(٤) Gérard GENETTE, Figures II, Paris, Seuil 1969, p. 73.

(٦) Paul BENICHOU, Les morales du´grand siècle Paris, Gallimard 1948.

(٧) Blaise PASCAL, Pensées et opuscules, Paris, Hachette.

الفصل الرابع

(١) انظر في هذا الشأن: Louis ALTHUSSER, Pur Marx Paris, Maspéro, P. 241,

(٢) انظر Mahmoud HUSSEIN, Versant sud de la liberté, Paris, La Découverte 1990.

(٣) DIDEROT, "Mémoire sur la liberté de la presse" in Michéle DUCHET "La difficile condition d'auteur, censure, livres et public au XVIII Siécle", in HLF, Paris, Ed. Sociales,1995 T. III, p. 154

(٤) Louis ALTHUSSER, Montesquieu, la politique et l'histoire, Paris, PUF 1959, p. 115.

(٥) Claude LÉVY- STRAUSS, :Jean- Jacques Rousseau, Fondateur des Sciences de l'homme "in Anthropologie Structurale Deux, Paris, Plon 1973.

(٦) DIDEROT, "Eléments de philosophie" in J FABRE, Midi des Lumiéres, HLF, Op. Cit., p. 27.

(٧) DIDEROT, "Lettre `a Landois" in J. Fabre, Europe, 1963, p. 11

(٨) انظر: - Yves BENOT, "Diderot, Pechmeja, Raynal et anticolonialis- me in Europe, Op Cit, p. 152

(٩) محمد حسين هيكل· **جان جاك روسو،** القاهرة، دار المعارف ١٩٧٨ ومحمد حسين هيكل، **مذكرات في السياسة المصرية،** القاهرة، دار المعارف ١٩٧٧ الجزء الأول، ص ٦٦

(١٠) Jean -Jaques ROUSSEAU, Essaisur L'origine des Langues, Paris,- Ed

Jacques Derrida, De La grammatologie, Paris, Ed. Minuit 1976.

(١١) Jean -Jaques ROUSSEAU, "Discours sur les Sciences et les arts" in OC, Paris, Gallimard 1964, t. III, p. 6-7

(١٢) Jean -Jaques ROUSSEAU, "Le Conrat social" in OC, Op Cit. 353 p 6-7

(١٣) Ibid p 367.

(١٤) Jean -Jaques ROUSSEAU, "Discours sur l' économie " Ibid. p. 367

(١٥) Politique in, Jean -Jaques Rousseau , Paris, Flammarion 1973, pp 75 -6

(١٦) Jean -Jaques ROUSSEAU, "Le contrat social" Op. Cit, p. 356

(١٧) انظر أمينة رشيد: «مفهوم الحرية في قراءة هيكل لروسو» في «**دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي**» في شرف المغفور له عبد العزيز الأهواني»، القاهرة، ١٩٨٣

(١٨) J - J ROUSSEAU, "Le contrat social in Op. Cit., p. 360

(١٩) T. TODOROY, La notion de Littérature, Parisis, Seuil 1987

(٢٠) انظر التقديم والترجمة العربية لعلم الشعر وشروحه العربية:

شكري عياد، كتاب **أرسطو طاليس فن الشعر**، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧

عبد الرحمن بدوي، **أرسطو طاليس فن الشعر**، بيروت، دار الثقافة ١٩٧٣

(٢١) Gérad GENETTE, Introduction`a L' architexte Paris, Seuil 1979

(٢٢) Ernst CASSIRER, La philosophie des Lumieres, Paris, Fayard 1966

(٢٣) Ibid, p. 19

(٢٤) DIDEROT, Oeuvres Esthétiques, Paris Garnier 1968

(٢٥) KANT, Critique de la Faculté de jug'er, Paris, Vrin 1979

(٢٦) DIDEROT, Eloge de Richardson, in OE , op. Cit, 29

(٢٧) Ibid p. 30

(٢٨) DIDEROT, Jacques le Fataliste

(٢٩) Le Marquis de SADE, Idéc sur les romans, Paris, Pauvert 1967, p 645

الفصل الخامس

(١) Pierre BARBÉRIS, "Premier romantisme conscience moderne et société marchande" in HLF, t IV, p. 127

(٢) بشأن «فجيعة العصر» (Le mal du.siécle)، انظر:

P BARBÉRIS, Balzac et Le mal du siécle. Paris, Gallimard 1970, 2 vol

(٣) Pierre MACHEREY Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Ed. Maspero 1966

(٤) Georg LUKACS, Balzac et le réalisme Français, Paris, Ed. Maspero 1979

(٥) G. LUKACS, La théorie du roman Paris, Ed. Gonthier 1963

PH. HAMON, Texte et idéolog'ie, Paris, PUF 1984،

(٦) أمينة رشيد، «المفارقة الروائية والزمن التاريخي» في فصول ١١ ،٤، شتاء ١٩٩٣

(٧) Capitalisme, Prélude `a L'utopie, Paris, PUF 1991

(٨) Walter BENJAMIN, Charles Baudelaire, Un poéte lyrique `a L`apogee du capialisme, Paris, payort 1982

(٩) Emile ZOLA, Préface `a L'Assommoir, Paris, Ed Fasquelle 1983, pp. 7-8

(١٠) Gilles DELEUZE, Introduction a' la Btre humaine, in HLF, p. 262

(١١) Anne UBERSFELD, George Sand jusqu en 1848, in HLF, r iv, pp 239-40

(١٢) Alfied de VIGNY, Journal d'un poéte, Paris, Bordas 1909

(١٣) André GIDE, Anthologie de la poésie Française, Paris, Gallimard, p. 431

(١٤) Ibid., p. 437

(١٥) Alfred dc MUSSET, La confession d'un enfant du siècle Paris, Charpentier 1867, p. 2

(١٦) Alfred de MUSSET, Poésies nouvelles, Paris, Charpentier 1867, p. 52

(١٧) Raymond JEAN, "Gérard de Nerval", in HLF, t. IV, p. 320

(١٨) Ibid , p 324

(١٩) Paul VERLAINE, Oeuvres posthumes, II

(٢٠) J.-O MATHIEU, Baudelaire, in HLF, t. V, p. 153

(٢١) Watter BENJAMIN, Op Cir., p. 101

(١٢) Charles BAUDELAIRE, L`art romantique, Genève, Skira 1945

(١) Pierre-Olivier WALZER, Lıttéralure Française, "Le XXéme siécle", Parıs, Ed Arthaud 1975, p.6

(٢) Igıd., p. 18

(٣) Pıerre ZIMA, Manuel de sociocııtique, parıs, Picard 1985

(٤) X.DARCOS,A.BOISSINOT,B. TARTAYRE, le XXéme siécle en litte'rature, Paris, Ed. Hachette 1989, p. 373

(٥) Jean -Yves TADIÉ, Le récit poétıque, paris, PUF 1978

(٦) Maıcel PROUST, A la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard 1954

(٧) André GIDE, "Romans, récits er soties" V in oeuvres lyriques, Parıs, Gallimard 1958, p.164

(٨) Ibid , p. 248

(٩) Dominique. COMBE, Les genres littéraires, paris, Hachette 1992, pp. 68-9

(١٠) J.-Y. TADIÉ, Op. Cir, p 7

(١١) Littéraıure, textes er documents, collection. H. MITTERAND, Paris, Nathan 1989, p. 63

(١٢) Guillaume APOLLINAIRE, Poémes â LOU, Parıs, Gallimard -1956

(١٣) X. DARCOS &al., Op. Cir., P. 67

(١٤) Bemard LECHER BONNIER, Aragon, Paris, Montréal, Ed. Bordas 1971, p. 30

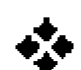
(١٥) X. DARCOS& al., Op. Cir., p. 411

(١٦) Idıd.

(١٧) Ibid., p 476

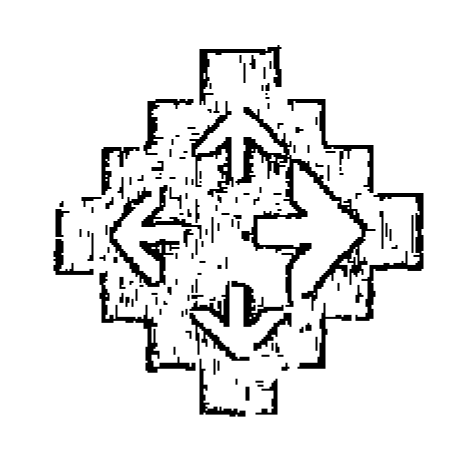
(١٨) Jean- Paul SARTRE, Les mots, Paris, Gallimard 1964, p. 160

(١٩) Marguerite YOURCENAR, Souvenirs pieux, Paris, Gallimard 1974, p.11



المحتويات

❖



صدر في هذه السلسلة:

‹١› أيام من حياتي ❖ هرمان هسه
‹٢› قصص التحول ❖ جوجول، كافكا، روث
‹٣› أثر العابر ❖ أمجد ناصر
‹٤› من مجموعة البدايات ❖ محمد عفيفي مطر
‹٥› حمار البحر ❖ خالد عبد المنعم
‹٦› خطوط الضعف ❖ علاء خالد
‹٧› ممر معتم يصلح لتعلم الرقص ❖ إيمان مرسال
‹٨› ثمة موسيقى تنزل السلالم ❖ علي منصور
‹٩› صمت قطنة مبتلة ❖ فاطمة قنديل
‹١٠› شهرزاد في الفكر العربي الحديث ❖ د. مصطفى عبد الغني
‹١١› إغواء الغرب ❖ اندريه مالرو
‹١٢› لا أحد يأتي هذا المساء ❖ محمد موسى
‹١٣› حوريات البحر ❖ إدوار الخراط
‹١٤› حواس خاسرة ❖ منعم الفقير
‹١٥› طيور جديدة.. لم يفسدها الهواء ❖ طارق إمام
‹١٦› سراب التريكو ❖ حلمي سالم
‹١٧› صورة شخصية في السبعين ❖ چان بول سارتر
‹١٨› ٠٠٠ وليلة ❖ صفاء فتحي
‹١٩› أيورق الندم ❖ سعد الحميدين
‹٢٠› في البحث عن لؤلؤة المستحيل ❖ د. سيد البحراوي
‹٢١› الدليل اللغوي العام ❖ سليمان فياض
‹٢٢› الأفعال الشاذه ❖ سليمان فياض